

romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică

MOMENTE  SINTEZE



GHEORGHE LAZĂRESCU

ROMANUL DE ANALIZĂ PSIHOLAGICĂ
ÎN LITERATURA ROMÂNĂ INTERBELICĂ

SUMAR

I. Introducere	9
II. Conceptul de roman de analiză psihologică	11
III. Tradițiile românești ale analizei psihologice	46
IV. Luciditatea analizei și tentația autenticității	66
V. Analiza obsesiei	141
VI. Dezagregarea personajului	196
VII. Timp și durată. Monologul interior	233
VIII. Continuitate și discontinuitate în romanul de analiză con- temporan	247
IX. Concluzii	272
<i>Résumé</i>	275
Indice de nume	291

I. INTRODUCERE

Prin valorile cărora le-a dat naștere, prin înnoirile pe care le-a adus, perioada dintre cele două războaie mondiale reprezintă una dintre cele mai strălucite epoci creatoare din istoria literaturii române. În anii imediat următori primului război mondial, romanul românesc a cunoscut un excepțional salt calitativ, care s-a manifestat atât prin extinderea zonei de investigație asupra domeniului vast al psihicului cât și prin perfecționarea tehnicii literare de disecție în profunzime. Abundența și calitatea realizărilor din acest domeniu justifică din plin încercarea de sinteză de față, care a beneficiat de studiile unor critici și istorici literari de prestigiu, cum ar fi G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, G. Călinescu, Ș. Cioculescu, P. Constantinescu, Al. Piru, Ov. S. Grohmălniceanu, Al. Protopopescu, D. Dumitriu, N. Manolescu și alții.

Limitarea în timp a obiectului cercetării este necesară, dar comportă, ca totdeauna în astfel de cazuri, o doză de arbitrar. Perioada interbelică la care ne referim se reduce de fapt la 17 ani (dealtfel bogați în opere literare valoroase), cuprinși între 1922, anul în care a apărut *Pădurea spînzuraților*, și 1939, anul apariției ultimului roman din ciclul *Bizu* al lui E. Lovinescu, *Acord final*¹. Dacă prima este o dată semnificativă, *Pădurea spînzuraților* reprezentînd cel dintîi valoros roman românesc de analiză psihologică, oprirea investigației la 1939 este doar o tăietură făcută din

¹ Apărut în *Revista Fundațiilor regale* (nr. 12/1938, 1, 2, 3, 4, 6/1939, în volum în 1974 (la Editura Dacia din Cluj; ediție și prefață de Aurel Sasu).

necesități metodologice într-un flux care continuă și în zilele noastre, fapt pe care am încercat să-l demonstrăm într-un capitol final despre romanul contemporan. Criteriul de datare l-a constituit anul de apariție. Am făcut o singură excepție, *Jocurile Daniei* de Anton Holban, roman apărut postum în 1971, dar terminat din 1936.

În cazul unor scrieri ca *Ciuleandra* de Liviu Rebreanu sau *Subiect banal* de Ury Benador — ale căror volum și structură i-au făcut pe critici să oscileze în a le atribui speciei romanului sau nuvelei, am adoptat părerea propriilor lor autori, care le numesc romane, și le-am inclus în studiul de față.

Am consacrat fiecare capitol câte unui aspect pe care l-am considerat caracteristic pentru romanul de analiză psihologică și l-am ilustrat cu operele scriitorilor celor mai reprezentativi. Așadar, nu ne-am propus să integrăm unei direcții întreaga operă a unui scriitor. Selecția fiindu-ne determinată de temele capitolelor, am ales numai câteva din operele unui prozator. Astfel, din creația lui Liviu Rebreanu ne-am limitat la *Pădurea spînzuraților* și *Ciuleandra*, iar din cea a Hortensiei Papadat-Bengescu la ciclul Hallipilor. Mircea Eliade este reprezentat numai cu *Șantier*, iar Mihail Sebastian doar cu *De două mii de ani*.

Fiind vorba de o selecție și nu de un studiu exhaustiv, am lăsat în afara cercetării de față mulți autori de romane de analiză psihologică.

Realitatea vie a operei literare se supune cu greu și numai parțial clasificărilor: luciditatea analizei și tentația autenticității se întîlnesc nu numai la scriitorii cuprinși în capitolul cu acest titlu, ci și la C. Fântâneru sau M. Blecher, iar obsesia geloziei caracterizează și personaje ca Ștefan Gheorghidiu și Sandu, creații ale romancierilor „lucizi” Camil Petrescu și Anton Holban. Am luat însă în considerație nota dominantă.

Vom încerca să demonstrăm în acest studiu bogăția și varietatea romanului românesc de analiză psihologică, urmărind atît caracteristicile care îl apropie de modelele genului din literatura universală cît și, mai ales, actele sale de profundă originalitate.

II. CONCEPTUL DE ROMAN DE ANALIZĂ PSIHOLOGICĂ

Pentru a se orienta în hățișurile unei specii literare atât de complexe și nesupuse nici unei reguli cum este romanul, critica a propus diferite clasificări și a căutat să impună un mare număr de concepte operaționale. În cele din urmă acestea sînt reductibile la cîteva concepte fundamentale, cu un caracter de largă generalitate și reflectînd anume atitudini creatoare esențiale ale romancierilor, anumite modalități românești, a căror existență este mai ușor de intuit decît de fixat în cadrul, fatal limitativ, al unei definiții. Un astfel de concept este acela de roman de analiză sau roman psihologic. Între cei doi termeni nu există identitate perfectă; deși sînt uneori sinonimi, fiind folosiți de critici sau romancieri diferiți pentru a exprima aceeași realitate, alteori sferele de semnificație nu fac decît să se întrepătrundă. Considerăm necesară, pentru clarificarea conceptului pe care îl propunem, acela de roman de analiză psihologică, o succintă trecere în revistă a principalelor accepții date acestor termeni, precum și o privire rezumativă asupra celor mai importante opere românești care, în literatura universală și românească, manifestă preocupare pentru analiza psihicului uman. În această din urmă categorie vom încerca să facem o distincție între operele precursorilor, ale acelor scriitori din epoci trecute care investigau de predilecție gîndurile și sentimentele omului și nu acțiunile lui, și romanele secolului XX, care apar în mijlocul unor preocupări generale (manifestate în domenii extraliterare ca filozofia și psihologia) pentru cunoașterea psihicului, conceput mult mai complex și cu reacții mai neprevăzute și mai instabile decît îl vedeau generațiile anterioare.

În plus, la majoritatea romancierilor secolului XX, tentați de analiza psihologică, există și o preocupare de teoretizare, de mînuire conștientă a mijloacelor și tehnicilor care le permit sondarea cît mai adîncă a acestor domenii ascunse ale ființei umane.

G. Ibrăileanu remarcă într-un studiu devenit clasic¹ că, după modul de prezentare a personajelor, există două tipuri de roman: de creație și de analiză. Creația, pe care, în absolut, Ibrăileanu o considera superioară, întrucît dă naștere unor tipuri simțite ca vii, constă din caracterizarea eroilor prin faptele și cuvintele lor, prin reacțiile exterioare. Analiza, mai puțin prețuită de publicul dornic de acțiune, prezintă personajele din interior, prin gîndurile și stările lor sufletești. Criticul *Vieții românești* observa cu finețe tendința de liricizare a romanului de analiză, o cădere în „poezism” pe care o vedea ca un pericol pentru gen. „Artă literară fără analiză, scria Ibrăileanu, poate să existe. Fără creație, nu.” Totuși, acești termeni „nu se pot opune radical unul altuia”. În opera marilor scriitori, creația și analiza sînt întotdeauna „împreunate în diverse proporții”. Din opera creatorului prin excelență, Tolstoi, nu lipsește analiza, iar subtilul analist Proust a creat personaje vii, care se rețin, cum ar fi Swann, doamna Verdurin, Françoise etc. Ibrăileanu înțelegea, deci, analiza într-un sens larg, ca modalitate fundamentală de creație. Că o astfel de dihotomie nu este perimată, ci resimțită ca necesară și în zilele noastre, o dovedește și un critic precum Richard Kostelanetz care, în 1966, „distinge două ipostaze fundamentale ale romanului din secolul al XIX-lea: cea *socială* (impusă de Balzac și Zola) și cea *psihologică* (impusă prin Dostoievski), toate celelalte romane, create pînă azi, nefiind decît *variante* ale celor două forme”². Această distincție însă este de ordin tematic, în timp ce aceea operată de Ibrăileanu se referea la planul modalităților românești.

De asemenea, Romul Munteanu, referindu-se la perioada interbelică, afirmă că „întreaga proză europeană evolua între

¹ G. Ibrăileanu, *Creație și analiză*, în *Viața românească*, nr. 2—3, 1926, p. 214—251.

² Apud Corneliu Nistor, *Metamorfozele romanului european și romanul românesc*, în *Limbă și literatură*, Vol. I, 1978, p. 64.

romanul-evenimential și narațiunea explodată prin *analiză*”, primul caracterizându-se prin „structura centrifugală” a personajelor — „caracteristica lor rezultând din aplecarea spre exterior, din relevarea unor comportamente sau caractere prin raportarea la anumite întâmplări” —, în timp ce proza analitică „reduce evenimentele și amplifică procesele de conștiință”, personajele aparând „ca o însumare de stări psihologice eterogene, cu o structură centripetală”.³

Într-o *Notă asupra romanului francez în 1895*⁴, Paul Bourget dădea termenului de „analiză” un înțeles mai restrâns decât cel pe care avea să i-l atribuie Ibrăileanu 30 de ani mai târziu. Pentru el, autorii secolului al XIX-lea care, în descendență balzaciană, urmăreau să prezinte în mod „științific” o societate, nu aveau de ales decât între două modalități, pe care doar Balzac reușise să le illustreze în egală măsură: romanul de moravuri și romanul de analiză sau de caracter. Trebuind să fie în primul rând reprezentativ, romanul de moravuri caută personaje medii ca valoare și complexitate, în timp ce romanul de analiză nu poate avea decât personaje complexe. În timp ce romanul de moravuri este cât mai obiectiv posibil, romanul de analiză cuprinde reflecțiile și comentariile autorului, care, și aici intervine una din limitele pe care P. Bourget le impune genului, încearcă o demonstrație. Scriitorul Bourget însuși voise să facă din romanele sale demonstrații ale unor idei generale, cum ar fi aceea a răspunderii morale a savantului față de modul în care pot fi puse în practică teoriile sale (*Discipolul*). Ca exemplu de romancieri analiști, P. Bourget dădea nume de scriitori de valoare inegală ca Benjamin Constant, Stendhal, George Sand, Feuilleton, Ferdinand Fabre, Victor Cherbuliez, Pierre Loti și René Bazin. Că P. Bourget înțelegea prin romanul de analiză o specie literară limitată în timp este vizibil din afirmația sa după care, spre sfârșitul secolului al XIX-lea, atât romanul de moravuri cât și cel de analiză încep să „obosească”, locul lor tinzând a fi luat de romanul istoric reînviat, de romanul politic, satiric, sociologic, este-

³ Romul Munteanu, *Tradiție și experiment în roman*, în *România literară*, anul XIII, nr. 37, 11 septembrie 1980, p. 4.

⁴ Paul Bourget, *Nouvelles pages de critique et de doctrine*, Tome premier, Librairie Plon, Paris, 1926.

tic sau fantezist. O altă graniță fixează scriitorul francez conceptului în 1921⁵: de data aceasta el deosebește analiza de analiza psihologică, socotind-o pe aceasta din urmă o calitate proprie romanului francez. Mari analiști există și în alte literaturi, de exemplu Dostoievski în *Crimă și pedeapsă*, dar aceștia nu sînt, după părerea lui P. Bourget, și psihologi, ci „vizionari halucinați și nevropați”, care coboară pînă la cele mai mari adîncimi ale sensibilității patologice. Analiza psihologică, însă, presupune disecarea *lucidă* a stărilor de conștiință, așa cum au făcut-o Benjamin Constant în *Adolphe*, Eugène Fromentin în *Dominique*, Sainte-Beuve în *Volupté*, sau Stendhal în *Roșu și Negru*. Un astfel de roman presupune, în concepția profund marcată de șovinism cultural a lui P. Bourget, un stadiu avansat de societate și suflete complet evolute pe care doar Franța le-ar putea da. Caracteristică pentru P. Bourget este așadar distincția dintre analiză și analiză psihologică, limitarea acesteia din urmă la o epocă și la o singură literatură și condiționarea ei de luciditatea romancierului. O asemenea limitare este abuzivă. Cuceririle psihologiei mai noi au arătat și zonele de umbră pe care le prezintă psihicul uman și s-au întemeiat adesea tocmai pe cazurile patologice, în care au găsit amplificate unilateral, deci mai ușor de cercetat, unul sau altul din elementele psihice. Dintr-o asemenea perspectivă și beneficiind de experiența unor romancieri remarcabili, nu putem afirma că nu fac analiză psihologică scriitori ca Dostoievski sau Faulkner, care, în *Zgomotul și furia*, prezintă ceea ce se petrece în mintea unui idiot. Încadrarea unor atari scriitori în literatura de analiză psihologică este astăzi un bun cîștigat.

Scriind capitolul *Epica de analiză psihologică* din *Istoria literaturii române contemporane, 1900—1937*, E. Lovinescu introducea în el pe „analiștii conștiinței”, dar și pe „cei ce, fără analize precise, sondează inconștiința sau realizează prin acumulare și sugestie stări de conștiință obsesivă, morbide, inanalizabile.”⁶

⁵ P. Bourget, *Note sur le roman français en 1921*, *ibid.*

⁶ E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane, 1900—1937*, în *Scrieri*, 6, Editura Minerva, București, 1975, p. 282.

Cît despre luciditate, ea este demnă de luat în seamă, dar numai ca una dintre atitudinile creatoare posibile în romanul de analiză psihologică. Un mare analist lucid este Stendhal, în opera căruia luciditatea sporește pasiunea, în loc să o atenueze. Un punct de vedere similar avea și Henry James care scria: „personajele din orice tablou, agenții oricărei drame, sînt interesați doar în măsura în care își simt situațiile respective.”⁷ Dintre scriitorii români, pe aceeași linie se plasează Camil Petrescu („Cîtă luciditate, atîta dramă”), Anton Holban, lucid pînă la tortura de sine, Mircea Eliade sau M. Sebastian.

Deși au folosit termenii de roman psihologic sau roman de analiză, mulți critici și istorici literari nu au încercat să-i definească. Putem deduce semnificația pe care le-o dădeau, din contextul în care folosesc aceste concepte și din exemplele cu care le ilustrează.

Accepțiile sînt variate. În cadrul literaturii franceze romanul „psihologic” este încadrat odată în capitolul *Romanul romantic*, alături de romanul istoric, sau de romanul liric și sentimental, și exemplificat cu creațiile lui Sainte-Beuve și Stendhal.⁸ Altădată este anexat „reacției antinaturaliste” și ca reprezentant al său este citat Paul Bourget.⁹ Același istoric literar folosește însă, în capitolul consacrat „romanului contemporan”, termenul de „roman de analiză” în care include pe E. Estaunié, F. Mauriac, E. Jaloux, J. Giraudoux ș.a. O încercare de tratat asupra genului romanesc privește romanul de analiză ca pe o „diseecție” a inimii și spiritului personajelor sale.¹⁰ Există și voci care se opun clasificării în romane de analiză, realiste, poetice, fantastice, sociale etc. pe motivul întrepătrunderii diferitelor categorii.¹¹ O accepție largă și, chiar prin acest fapt, mai bine fundamentată, dă

⁷ Apud Leon Edel, *The Psychological Novel 1900—1950*. Rupert Hart-Davis, London, 1955, p. 51.

⁸ Gustave Lanson, *Histoire de la Littérature française*, Librairie Hachette, Paris, 1924.

⁹ René Lalou, *Histoire de la Littérature française contemporaine (1870 à nos jours)*, Les Editions G. Crès et Cie. Paris, MCMXXVIII.

¹⁰ Léon Bopp, *Esquisse d'un traité du roman*, Gallimard, Paris, 1935, p. 85—86.

¹¹ Roger Caillois, *Puissances du roman*, Sagittaire, Marseille, 1942, p. 51.

romanului de analiză A. Thibaudet, distingându-l de romanul de aventuri, care este prin excelență romanul acțiunii.¹² Romanul de analiză ar fi prin excelență „romanul pasiunii”. Creator al romanului de analiză îl consideră A. Thibaudet pe Benjamin Constant, autorul lui *Adolphe*¹³. Admirator al lui Dostoievski, José Ortega y Gasset considera că nu intriga, necesară totuși, este fundamentală pentru roman, ci psihologia.¹⁴ Considerînd tendința spre psihologizare ca o formă de rafinament vizibilă și în alte genuri și timpuri (în epopee, de exemplu, Vergiliu față de Homer și, am adăuga noi, Euripide față de Eschil în tragedie), Gero von Wilpert vede caracteristica romanului psihologic în prezentarea nu a acțiunilor exterioare, ci a influenței lor asupra vieții sufletești a personajelor. Originea genului o găsește la scriitorii din secolul al XVIII-lea influențați de senzualismul englez ca J. J. Rousseau (*La Nouvelle Héloïse*) sau Goethe (*Suferințele tânărului Werther*, *Wilhelm Meister* și mai ales *Afinitățile electice*). Ca autori de romane psihologice în literatura germană, G. v. Wilpert îi citează pe : Spielhagen, O. Ludwig, G. Keller, G. Hauptmann, A. Schnitzler și R. M. Rilke (*Caietele lui Malte Laurids Brigge*), fără a uita să menționeze operele lui Thomas Mann sau Robert Musil și influența freudismului asupra romancierilor secolului XX.¹⁵

Variate clasificări ale romanului românesc, din diverse puncte de vedere, propune, într-o sinteză cam pedantă, Nic. N. Munteanu-Sibiu¹⁶. În aceste clasificări romanul psihologic apare de două ori : după criteriul „principalelor diviziuni interne” ale romanului, alături de romanul istoric, filozofic-metafizic, de aventuri, fantastic și social, în care caz este ilustrat de romancieri ca L. Rebreanu, Cezar Petrescu, Gib Mihăescu, Camil Petrescu și G. Ibrăileanu, și după cri-

¹² Albert Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Gallimard, Paris, 1938, p. 76.

¹³ Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Editions Stock, Paris, 1936, p. 57.

¹⁴ José Ortega y Gasset, *Meditații despre Don Quijote și Gînduri despre roman*, Editura Univers, București, 1973.

¹⁵ Gero von Wilpert : *Sachwörterbuch der Literatur*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1969, p. 606—607.

¹⁶ Nic. N. Munteanu-Sibiu, *Aspecte și direcții în romanul românesc de la primele începuturi pînă azi. Sinteza literară*. Editura „Oficiul de librărie”, București, 1937.

teriul „temelor fundamentale“, al „motivelor de inspirație“, unde „disecarea și analiza sufletului omenesc“ apare ca temă alături de trecutul istoric, războiul, descrierea vieții exotice, tema copilăriei, adolescenței și bătrâneții, parvenirea, tema declasării, tema dezrădăcinatului, și de romanele pasionale, ale experiențelor erotice.

E. Lovinescu încadrează epica de analiză psihologică „poeziei epice urbane“, refuzînd-o implicit lumii satului și exemplificînd-o cu autori ca Hortensia Papadat-Bengescu, N. Davidescu, Camil Baltazar, M. Blecher, Ury Benador, Henriette Yvonne Stahl, Gib Mihaescu, Lucia Demetrius, Dan Petrașincu și gruparea „Discobolului“¹⁷.

În lucrarea sa, menită a face cunoscută literatura română cititorilor de limbă franceză¹⁸, B. Munteano consacră un subcapitol romanului psihologic, tratînd în cadrul lui despre „D-na Papadat-Bengescu sau anatomia sufletelor“, „Mihaescu sau psihologia demonstrativă“, „Camil Petrescu și viața obscură“, „Ionel Teodoreanu sau analiza metaforică“ și grupînd sub titlul „Experiențe“ romanele lui G. Galaction, Al Lascarov-Moldoveanu, N. Davidescu, V. I. Popa, G. M. Vlădescu, A. Holban, M. Sebastian și M. Eliade.

Pompiliu Constantinescu vede pe bună dreptate în preocuparea pentru psihologie un aspect superior al romanului. Este vorba însă de o superioritate de complexitate și nu, așa cum lasă criticul să se înțeleagă, de valoare literară; este greu de spus că *Pădurea spînzuraților*, de exemplu, este superior ca valoare literară *Răscoalei*. De aceea o exagerare există în afirmația lui Pompiliu Constantinescu după care „romanul modern respiră prin autonomia categoriei psihice de cea socială“ și „Emancipat de sociologie, romanul românesc va intra în categoria universală prin autonomia internă a personajilor.“¹⁹

În ideea sa de a oferi romanului românesc în dezvoltare modelul romanului balzacian ca treaptă necesară, G. Călinescu scria într-un articol apărut în 1933, în *Adevărul lite-*

¹⁷ E. Lovinescu, *op. cit.*

¹⁸ B. Munteano, *Panorama de la littérature roumaine contemporaine*. Editions du Sagittaire, Paris, 1938, p. 241—257.

¹⁹ Pompiliu Constantinescu, *Considerații asupra romanului românesc* (1928), în *Scrieri*, vol. 6, Editura Minerva, 1972.

rar și artistic: „Nu analiza, care e în fond un lirism, nu simularea complicației sufletești pot desăvârși un gen ce ne era pînă acum refuzat din lipsa exercițiului de a privi viața în față, fără probleme.”²⁰ Această încercare de a direcționa proza românească nu-l împiedică însă să recunoască valoarea unui roman de analiză atunci cînd el aparține unui mare scriitor. Avînd în minte tradiția franceză, G. Călinescu afirmă că un adevărat roman de analiză „nu se preocupă să determine individualitatea eroilor, ci face monografia unei unice laturi sufletești”. Pe baza acestui criteriu apreciază romanul *Rusoaica* de Gib Mihăescu.²¹

Tot în 1933, Al. A. Philippide publica în *Viața românească* articolul *Roman de analiză și roman pur și simplu*²², în care, constatînd abundența de romane românești apărute în epocă, protesta împotriva „obsesiei” romanului de analiză, care caracteriza o serie de tineri romancieri, cam aceiași ce erau stăpîniți și de „obsesia” eseului, ei confundînd de altfel cele două specii. Mergînd pe urmele lui G. Ibrăileanu, care susținea că analiza nu poate exista fără creație, Al. A. Philippide arată că „analiza psihologică în roman a existat întotdeauna” și că „orice roman bun trebuie să conțină analiză psihologică și adîncire sufletească”. Greșeala constă, afirmă autorul articolului, în încercarea unora de a scrie roman de pură analiză, ceea ce ar însemna să ignori că romanul trebuie să conțină o intrigă („o aventură omească oarecare”), un conflict și soluția acestuia. În fond, Al. A. Philippide nu se ridică împotriva speciei în sine, ci împotriva teribilismului nesustînut de talent al unor scriitori cărora le lipsesc „experiența de viață” și „maturitatea sufletească”, indispensabile unui romancier. Psihologia personajelor trebuie „să iasă din faptele și din atitudinea lor, din conversații, din monologuri interioare, dozate cu măsură și cerute imperios de mersul intrigei”. Proust n-ar trebui invocat, deoarece opera lui „e aproape un roman”, „o operă unică”, și „de geniu situată la limita între memorial și ro-

²⁰ G. Călinescu, *Condiția romanului*, în volumul *Ulysse*, Editura pentru literatură, 1967, p. 433—434.

²¹ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*. Fundația pentru literatură și artă, 1941, p. 680.

²² Al. A. Philippide, *Roman de analiză și roman pur și simplu*, în *Viața românească*, XXV, nr. 4, aprilie 1933, p. 71—73.

man", autorul ei fiind stăpîn pe o bogată experiență de viață.

Ov. S. Crohmălniceanu discută în capitolul din *Literatura română între cele două războaie mondiale* intitulat *Analiza psihologică* opera scriitorilor Hortensia Papadat-Bengescu, G. Ibrăileanu, Felix Aderca, Henriette Yvonne Stahl, Ticu Archip, Lucia Demetrius, Sanda Movilă, Ioana Postelnicu, Cella Serghi, Dan Petrașincu, Ieronim Șerbu, Mihail Șerban, alți romancieri analiști fiind încadrați în capitolele *Literatura „autenticității” și „experienței”* (Camil Petrescu, A. Holban) sau *Universul proiecțiilor obsesive* (Gib Mihăescu)²³. Dinu Pillat distinge categoria romancierilor extravertiți de aceea a „romancierilor interesați numai de viața interioară.”²⁴

În ceea ce privește problema care ne interesează, istoricii literari sînt preocupați în ultimul timp de o definire mai riguroasă a termenilor, încercînd să le precizeze mai bine sferele de semnificații, în special reducînd utilizarea noțiunii „analiză”, de care — după părerea unora — s-a abuzat. Astfel, Șt. Cazimir²⁵ protestează împotriva impreciziei unor definiții date analizei psihologice de G. Ibrăileanu („ceea ce autorul cetește în sufletul personajilor sale și ne spune”) și R. M. Albérès („Subtila transcriere a intimității umane, a conștiinței, a interiorității”), replicînd că „nu tot ce aparține vieții interioare a personajelor se traduce literar prin analiză”, o astfel de folosire nediferențiată a termenului putînd duce și la eroarea contrară, „adică la ignorarea căilor neanalitice ale captării fluxului interior”. Bazîndu-se pe un text al lui T. Vianu despre nuvelele lui I. L. Caragiale și pe altul al lui G. Lanson despre metoda lui Stendhal, Șt. Cazimir consideră definitorie pentru analiza psihologică distanțarea scriitorului de personajul său: „Esențial în cadrul analizei este deci filtrul intelectual prin care sînt trecute stările interioare, detașate afectiv și temporal de acela

²³ Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, Editura pentru literatură, București, 1967.

²⁴ Dinu Pillat, *Mozaic istorico-literar, — secolul XX*, Editura pentru literatură, București, 1969, p. 10.

²⁵ Șt. Cazimir, *Dimensiunea interioară. Un aspect al evoluției romanului românesc în secolul al XIX-lea*, în *Limbă și literatură*, nr. 2, 1975, p. 258—267.

care le examinează". În cazul autoanalizei observația rămîne valabilă, subiectul transformîndu-se pe sine în obiect, „cu prețul unei «răciri» instantanee a sentimentelor", așa cum procedează, de exemplu, Benjamin Constant în *Adolphe*. Zona analizei se caracterizează așadar prin „diseția psihologică", „detașarea omului de știință" și stilul „expozitiv". În acest domeniu al transpunerii literare a psihicului există însă și o a doua zonă, respectiv o modalitate diferită de cea analitică și caracterizată prin: viața interioară „produsă" (termenul este împrumutat de la T. Vianu și semnifică prezentarea directă a frământărilor sufletești ale personajului, fără medierea aparentă a prozatorului), „fuziunea dintre scriitor și personaj" și stilul „simpatetic". Această zonă, care conține „tot ceea ce se obține prin explorarea intuitivă a conștiinței și îmbracă forma unei relatări simultane, iese din sfera «analizei» psihologice". Șt. Cazimir concede însă, în spiritul adevărului, că „lipsa unui termen consacrat pentru desemnarea acestei zone contigue nu ne va împiedica să-i recunoaștem existența."

Este vorba de distincția pe care alți istorici literari au înscris-o sub numele principalilor reprezentanți ai celor două mari direcții: roman proustian și roman dostoevskian.

Dana Dumitriu²⁶ își pune problema diferențierii „romanului de analiză" (prin care înțelege analiza tradițională cu pretenții de obiectivitate, derivată, după cum arăta și Camil Petrescu, din principiile raționaliste și pozitivistice, și aplicată unor personaje coerente și consecvente cu ele însele) de tipul de roman, caracteristic secolului XX, pe care îl subordonează categoriei desemnate cu un termen împrumutat de la Henry James, „realism psihologic". Indicîndu-i drept surse realismul obiectiv și proza psihologică, autoarea caracterizează realismul psihologic prin: obiectivitatea reflectării artistice a unei realități psihologice, excluderea imixtiunii unei subiectivități analitice și restrîngerea complexității existenței la nivelul trăirii psihice, romancierul cedînd întreaga autoritate personajului, ambasadorul său. În operele scriitorilor pe care îi consideră reprezentativi pentru această orientare (M. Proust, H. James, V. Woolf, H. Papadat-Bengescu, L. Durrell), Dana

²⁶ Dana Dumitriu, *Ambasadorii sau despre realismul psihologic*, Editura Cartea Românească, București, 1976.

Dumitriu observă diferențe esențiale față de analiza tradițională, aceasta din urmă presupunând o înlanțuire perfect cauzală între eveniment, întâmplare exterioară și trăirile sufletești ale personajelor care „nu evoluează din punct de vedere psihic, ci doar în cunoașterea de către autor sau de către sine însuși a structurii sale sufletești.”²⁷ În schimb, la romancierii realismului psihologic, psihologia se transformă din *dat* în *proces*, este privită din mai multe puncte de vedere, se dezvăluie pe parcursul unei „trăiri revelatoare”, iar „obiectivitatea constă tocmai în programatica libertate ce se dă eroului, de a se exprima pe sine, în plin proces de transformare, de trăire, de apropiere de lume, fără intermedierea autoritară a creatorului său.”²⁸

Într-o carte bogată în sugestii, prima consacrată integral „romanului psihologic românesc”, Al. Protopopescu²⁹ utilizează această denumire pe criteriul consacrării sale tradiționale și al adoptării de către critica noastră, fiind conștient de limitele ei, dar preferînd-o celei de „analiză”, pe care o consideră și mai puțin precisă. Al. Protopopescu nu-și definește însă suficient conceptul, vrînd să demonstreze că „romanul psihologic românesc este, de fapt, un roman *anti-psihologic* sau, în orice caz, unul *post-psihologic*”³⁰, reprezentat de scriitori foarte diferiți și caracterizat, destul de vag, „printr-o reală aprehensiune pentru filosofie și printr-o masivă infuzie de spiritualitate specific românească”, dar mai ales prin autenticitate.

Se pare, deci, că Al. Protopopescu înțelege prin „roman post-psihologic” romanul interbelic, diferit față de romanul analitic de tip Bourget din jurul lui 1900. Criticul revine însă la termenul „roman de analiză”: „Dacă în ceea ce privește poezia, tendințele înnoitoare sînt mult mai diverse și clasificabile pe școli, curenți ori manifeste, în ordine epică, putem spune că forța de revoluție se concentrează exclusiv în jurul *romanului de analiză*. Creșterea lui înseamnă de fapt depășirea cauzalităților mărunț psihologice

²⁷ Dana Dumitriu, *op. cit.*, p. 23.

²⁸ *Ibid.*, p. 51.

²⁹ Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, București, Editura Eminescu, 1978.

³⁰ *Idem*, p. 289.

pe care le are la origine și cu care luptau contemporanii lui Bourget și Duiliu Zamfirescu.”³¹

Este deosebit de pertinentă observația privind cauzalitatea psihologică (descinzând din pozitivism) care caracteriza romanele scrise după modelul lui P. Bourget, scriitorul ce făcuse prozele în principalele literaturi europene. Astfel, Carl Einstein arăta în 1912, sub titlul *Observații asupra romanului*: „Romanul psihologic se întemeiază pe modalitatea concluziilor cauzale și nu prezintă nici o formă din care să nu se prevadă de unde derivă încheierea și unde se sfârșește. Aceasta este cel mai adesea legată de anecdotă — așadar știință inductivă.”³²

Nicolae Manolescu îi reproșează lui Al. Protopopescu faptul de-a confunda orice roman psihologic în romanul de analiză și întreprinde o clară diferențiere a celor două categorii: „(...) căci noul roman psihologic tocmai unul de analiză nu mai este, devenit unul așa-zicând de trăire, preocupat mai puțin de examenul stărilor sufletești (condiția analizei) decât de reproducerea fidelă a fluxului lor. E deosebirea între Benjamin Constant și Virginia Woolf, între Paul Bourget și Joyce: între moraliști și psihologiști. Romanul de analiză are ca obiect omul moral și-i aplică logica, noul roman are ca obiect omul psihologic, despre viața interioară a căruia refuză să-și facă o idee schematică. Unul pornește de la o schemă și o umple, ca și cum ar ilustra-o; altul, de la o trăire, pe care vrea s-o surprindă în durata ei. Experimentarea literară a acestei durate, ale cărei momente nu se însumează niciodată explicit, ia locul dezvoltării unei formule sufletești, ce există în *Adolphe* sau în *Le Disciple* din prima clipă. Explicit, implicit; categorial, concret; logică, viață; introspecție sau analiză, flux interior; moral, psihologic; iată opozițiile.”³³

N. Manolescu revine asupra acestor diferențieri în eseul despre romanul românesc, intitulat *Arca lui Noe*. Întrucât unii comentatori preluaseră fără nuanțe afirmația sa din pri-

³¹ Op. cit., p. 296.

³² Carl Einstein, *Anmerkung über den Roman*, în vol. *Theorie und Technik des Romans im 20. Jahrhundert*, Hrsg. von H. Steinecke. Tübingen, Max Niemeyer, 1972, p. 12.

³³ Nicolae Manolescu, *Psihologie și romanesc*, în *România literară*, an. XI, nr. 25, 22 iunie 1978, p. 9.

mul volum, conform căreia „*Ionicul* romanului înseamnă psihologism și analiză (...)”³⁴, criticul reia discuția în volumul următor, precizând că psihologismul și analiza sînt termeni a căror accepție intersectează sfera noțiunii de roman ionic, fără a i se suprapune; este vorba de două criterii diferite: „spunînd roman psihologic (sau social, istoric, politic etc.), avem în vedere *obiectul* sau tema romanului, în vreme ce roman ionic sau doric se referă la *perspectiva* narativă și la structura ce decurge din ea”.³⁵ În ceea ce privește analiza, aceasta constituie un caz particular al romanului psihologic, o metodă printre alte metode posibile: „Nu e bine, pe de altă parte, nici să reducem romanul psihologic la acela de analiză. Analiza nu epuizează psihologismul. Accepția clasică a termenului de *analiză* s-a fixat în romanul doric”³⁶ (*Afinitățile elective* sau *Adolphe*) și a rămas oarecum legată de posibilitățile acestuia.”³⁷ În cadrul acestui tip de roman (la Goethe, de exemplu) psihologicul ar fi „efectul particular al unei legi generale”, analiza dorică reprezentînd „o metodă deductivă”³⁸, deci o formalizare, o reducere la un model logic și nu investigarea din interior a concretului psihic, precum în romanul ionic.

În ceea ce ne privește, deși recunoaștem justetea distincțiilor amintite mai sus, vom păstra termenul de „*analiză psihologică*” (ca să nu-l înlocuim cu unul creat *ad-hoc*, de pildă „roman al interiorității”) și îi vom conferi un sens mai larg, incluzînd nu numai analiza tradițională, de tipul celor ilustrate de Stendhal sau B. Constant, ci și cele mai variate și mai îndrăznețe preocupări ale romanului din secolul XX, de a surprinde profunzimile și dinamica psihicului. Ne simțim obligați la aceasta prin faptul că ne-am delimitat obiectul cercetării în timp și spațiu, ocupîndu-ne de romanul românesc interbelic, în care coexistă, în sinteze originale, tendințele cele mai noi ale literaturii universale

³⁴ N. Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*. Vol. I. Editura Minerva, București, 1980, p. 33.

³⁵ Idem, *Arca lui Noe*. Vol. II. Editura Minerva, București, 1981, p. 18.

³⁶ Prin „doric”, N. Manolescu înțelege romanul tradițional, creație a unui autor omniscient.

³⁷ N. Manolescu, *Arca lui Noe*. Vol. II, ed. cit., p. 19.

³⁸ Idem, *ibid.*, p. 149.

din acea vreme și tradiția, înprospătată, a marilor analiști din secolul al XIX-lea.³⁹

În studiul de față avem în vedere, în primul rînd, obiectul romanelor, deci interesul scriitorilor pentru viața psihică. Desigur că analiza în înțeles tradițional, este doar una din metodele utilizate în abordarea acestei realități interioare. Nu ne vom limita la ea, ci îi vom asocia și alte metode sau procedee de investigare literară a psihologicului, centrate pe redarea fluxului conștiinței. Utilizarea unui procedeu sau a altuia va deveni așadar criteriu de diferențiere între scriitorii preocupați de interioritate, ceea ce ne va determina să ne ocupăm de variate perspective narative și structuri romanești. Astfel, dacă am adopta clasificarea propusă de N. Manolescu, am putea spune că vom aborda aspectele investigației psihologice atît în cadrul romanului ionic, cît și al celui doric sau corintic.

Din toate încercările de definire și clasificare citate pînă aici reiese odată mai mult, ca element comun, ideea că romanul de analiză psihologică se caracterizează prin preocuparea pentru ceea ce este interior personajelor, pentru gândurile și sentimentele lor, pentru ceea ce M. Proust numea „domeniul nostru interior”, iar H. James „lumea interioară, lumea conștiinței noastre celei mai rafinate”⁴⁰, spre deosebire de romanul de „creație”, de acțiune, preocupat de faptele exterioare. Considerăm o astfel de accepție destul de operantă în cadrul speciei și totodată destul de largă pentru a nu fi dogmatică și a surprinde întreaga complexitate a fenomenului literar. Trebuie reamintită, însă, observația lui Ibrăileanu, după care nici creația nici analiza nu pot exista în stare pură.

Privind problema din punct de vedere istoric, observăm în evoluția speciei romanești aceeași separare treptată a acțiunii de analiză psihologică. Primordială este acțiunea: publicul cerea în primul rînd, și va cere de-a lungul timpului, pînă astăzi, personaje deosebite în împrejurări extraordinare.

³⁹ N. Manolescu însuși, vorbind despre condițiile specifice în care a apărut și s-a dezvoltat romanul românesc, recunoaște „neputința abandonării analizei (după 1900)”. (N. Manolescu, *Psihologie și romanesce*, loc. cit.)

⁴⁰ Apud Bruce Lowery, *Marcel Proust et Henry James. Une confrontation*, Paris, Plon, 1964, p. 75—76.

Remarcăm acest lucru încă din antichitate, dacă acceptăm să considerăm ca romane *Măgarul de aur* de Apuleius sau, ceea ce s-ar putea numi primul roman de călătorii, *Minunile de dincolo de Thule* de Antonius Diogenes. Romanul Evului mediu dobândește un marcat caracter simbolic, dar nu renunță la eroi supraumani și la aventuri incredibile. În Spania secolelor XVI și XVII, simpaticul picaro, fie că se numește Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache sau Justina, este un pretext pentru prezentarea cât mai multor aventuri și a unor medii cât mai diferite și mai colorate. Aceeași funcție a transmis-o picaroul spaniol și emulilor săi francezi (Gil Blas) sau englezi (Tom Jones, Moll Flanders). La confluența romanului picaresc cu romanul cavaleresc de sorginte medievală se află, dominându-le de la înălțimea geniului, capodopera lui Cervantes, *Don Quijote*. Începutul orînduirii capitaliste, practică prin excelență, aduce cu Robinson Crusoe romanul faptei pure. Tot faptele și aproape deloc psihologia personajelor, vor fi în centrul romanelor de aventuri cărora romantismul le dă, prin Walter Scott și Alexandre Dumas-tatăl, un puternic impuls. Romanele lui Jules Verne, ca și romanele de aventuri, de călătorii sau științifico-fantastice contemporane satisfac aceeași necesitate de epic pur.

Cealaltă tendință, aceea de analiză a sufletului omenesc, începe din antichitate cu îndemnul socratic preluat din înțelepciunea slujitorilor templului de la Delfi: „Cunoaște-te pe tine însuși” și cu preocuparea lui Teofrast de clasificare a caracterelor. Un cercetător francez⁴¹ situează în romanul medieval „nașterea analizei psihologice”, identificând în *Enéas* toate „procedeele de analiză a vieții interioare”: „portrete, descrieri de nopți de insomnie, dialoguri, monologuri, alegorii”, și referindu-se la descrierea de către Chrétien de Troyes a stării semi-conștiente în care pasiunea îl aruncă pe Lancelot. Dar cel mai modern precursor al analizei psihologice pare a fi, dintre autorii evului mediu, Thomas d'Angleterre, care — oferind legendei lui Tristan și Isolda o nouă interpretare, în care dragostea nu mai este o fatalitate, ci o înclinație voluntară și rațională a unor fi-

⁴¹ Pierre-Yves Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Age*, Bordas, Paris, 1969.

ințe libere —, este prin aceasta îndreptat mai mult spre psihologie. Elemente de analiză psihologică au existat în literatura tuturor timpurilor, deci și în romanul medieval, care rămâne totuși un roman de „creație”, de acțiune. Pierre-Yves Badel o recunoaște: „Dacă este limpede așadar că analiza psihologică este limitată de tendința romancierilor de a vedea tipicul în individual, universalul în particular, trebuie să adăugăm că această analiză este subordonată narațiunii. Înainte de toate, în roman se acționează. (...) Cele mai bune romane ale Evului mediu refuză intervențiile directe ale autorului prin care acesta s-ar strădui să sondeze starea de spirit a unui personaj cu prețul unei lungi întreruperi a acțiunii (...). Când un romancier face un portret, am văzut că țintește tipul universal. Cât despre analizele întreprinse de romancier, acestea sînt scurte, incidentale. Thomas face excepție și în această privință.”⁴²

Secolul al XVII-lea a dat caracterelor lui Teofrast drept de cetate în literatură, prin pana lui La Bruyère și bogate sugestii moraliștilor din Franța și de aiurea (să ne gândim la „Caracterele” satirice ale lui Barbu Paris Mumuleanu). Anticii sau clasiștii francezi aplicau deviza socratică pentru ca, pe de o parte, cunoscîndu-se mai bine să se poată stăpîni mai bine în totalitatea personalității lor (și unul din primele romane de analiză psihologică, *Prințesa de Clèves* de Doamna de La Fayette, este un exemplu în acest sens), iar pe de altă parte, cunoscîndu-se pe sine și cîteva tipuri de bază, să poată cunoaște întreaga umanitate, reductibilă, după concepția clasică, la aceste tipuri. Spiritele moderne, însă (și folosim acest termen indiferent dacă este vorba de personalități din secolele XVI, XVIII, XIX sau XX), analizîndu-se, descoperă în adîncurile propriului psihic vaste continente nebănuite, forțe necunoscute și lașități uimitoare, reacții inexplicabile și oscilații greu de fixat. A trebuit mult curaj și multă sinceritate acelor care s-au aplecat peste marginea abisului interior; primul a fost Michel de Montaigne, a cărui „carte de bună credință” este precursora jurnalelor intime (termen prin care înțelegem jurnalele care reflectă mai mult aventurile interioare decît cele exterioare), a *Confesiunilor* lui J. J. Rousseau, a *Jurnalului* lui Amiel,

⁴² *Op. cit.*, p. 174.

a *Confesiunilor unui opioman englez* de Thomas de Quincey sau a cărții lui Giovanni Papini *Un om sfârșit*. Jurnalele intime, impulsionate de sensibilitatea romantică, sînt una din sursele principale ale romanului de analiză psihologică.

O altă sursă o constituie romanul epistolar.⁴³ Bucurîndu-se de o vogă deosebită în secolul al XVIII-lea, ilustrată de scriitori ca J. J. Rousseau (*La Nouvelle Héloïse*), Choderlos de Laclos (*Legăturile periculoase*) sau Samuel Richardson (*Pamela*), această modalitate compozițională permitea romancierilor impregnați de sentimentalitatea preromantică (altul este cazul lui Laclos a cărui luciditate analitică îl prevestește pe Stendhal) să-și deschidă sufletul în fața cititorilor, folosind convenția la modă a scrisorii, sau să se exprime pe ei înșiși prin intermediul unor fictivi autori de epistole, cărora le atribuie propriile gânduri și sentimente.

Primul adevărat roman de analiză psihologică al secolului al XIX-lea este *Adolphe* de Benjamin Constant.

Trecînd la romanul de analiză psihologică al secolului XX trebuie să mai remarcăm, printre celelalte izvoare, influența simbolistă. Încercarea simbolistilor de a prinde și fixa în cuvinte fluxul vieții sufletești, evanescența experienței — așa cum contemporanii și prietenii lor, impresioniștii, căutau să surprindă pe pînza schimbările de fiece moment ale luminii —, se regăsește în opera lui Marcel Proust. De asemenea, așa cum vom vedea mai departe, una din tehnicile principale ale romanului modern de analiză psihologică, monologul interior, a fost inițiată de un simbolist, Edouard Dujardin, care în cartea *Les Lauriers sont coupés*, încearcă să transpună în termeni concreți percepțiile eroului său. Idealul simbolist supraviețuiește (pe un plan superior) în romanul secolului XX, în literatura de limbă engleză prin Henry James (pentru care o minte „imaginativă” este aceea în stare să convertească în revelații „înseși vibrațiile aerului”), prin James Joyce (care spunea că artistul încearcă să-și „fixeze” în cuvinte „dispoziția cea mai evazivă”),

⁴³ Vezi și Bertil Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Almqvist & Wiksell, Stockholm-Göteborg-Uppsala-Lund, 1962, p. 44.

prin Thomas Wolfe (care vede rațiunea de a fi a artistului în „dorința sa intolerabilă de a fixa pentru eternitate în tiparele unei forme indestructibile un unic moment al vieții omenești, un unic moment al frumuseții, pasiunii și inexprimabilei elocvențe a vieții care trece”) sau F. Scott Fitzgerald (care vorbea de încercarea de „a surprinde sentimentul exact al unui moment în timp și spațiu”) ⁴⁴, dar mai ales prin Virginia Woolf, în legătură cu arta căreia s-a vorbit de impresionism („o psihologie care constă în studierea mai mult a prafului de pe aripile unui fluture decât a anatomiei fluturului însuși”) și pointilism. ⁴⁵

Caracterizând mișcarea europeană de idei din anii studiilor sale (imediat următorii primului război mondial), T. Vianu îi atribuie ca primă direcție principală psihologizarea logicii, esteticii, moralei și teoriei cunoașterii, cea de-a doua direcție constând în sociologizarea filozofiei. ⁴⁶ Reacția antipozitivistă și chiar antiraționalistă din filozofie, cea antisociaționistă din psihologie și reflexul lor antinaturalist din literatură ⁴⁷ opun valorilor și noțiunilor tradiționale consacrate de rațiune — inteligență, coerență, normalitate, caracter —, valori și noțiuni noi. Este perioada când noile descoperiri științifice relevă ca insuficient modelul fizic și mecanic, epoca de „criză a fizicii”, pe care Lenin a prezentat-o în adevărata sa lumină de speculare idealistă a crizei materialismului mecanicist și a determinismului simplist. În domeniul psihologiei, Wilhelm Dilthey înlocuiește modelul fizic cu cel al științelor istoriei, iar asociaționismului îi opune tendința de „înțelegere a totalității persoanei”. La rândul său, Bergson critică determinismul psihologic din perspectiva unei continuități calitative de momente eterogene, care se întrepătrund în așa fel, încât nu pot fi disociate sau considerate sub aspectul cantității. ⁴⁸ Filozoful

⁴⁴ Apud Morris Beja, *Epiphany in the Modern Novel*, Seattle, University of Washington Press, 1971, p. 18—19.

⁴⁵ R. M. Albérès, *L'Aventure intellectuelle du XXe siècle. Panorama des littératures européennes* (1900—1970). Quatrième édition revue et augmentée, Paris, Editions Albin Michel, 1969, p. 160—161.

⁴⁶ T. Vianu, *Idei trăite*, în *Viața românească*, nr. 4/1958.

⁴⁷ Cf. Alexandru Protopopescu, *op. cit.*, p. 12—13.

⁴⁸ Fernand-Lucien Mueller, *Histoire de la psychologie de l'antiquité à nos jours*, Payot, Paris, 1960, p. 339—340.

francez substituie, ca instrument de cunoaștere, inteligenței intuiției, cum procedea de altfel și Husserl, și preconizează, ca și Dilthey, cunoașterea realității psihice imediate prin „trăire”. Ideea de personalitate ca sinteză și nu sumă a elementelor ei componente, care traversează, în modalități diferite, gândirea lui Dilthey și Bergson, se regăsește, în preajma primului război mondial, în psihologia configurației (Gestaltpsychologie), care definește faptele psihice ca forme, prin analogie cu melodia ce poate fi cântată în ritmuri și registre diferite, de un instrument sau de altul, și rămânând totuși aceeași.

Dezvăluind straturile care compun psihicul și subliniind rolul inconștientului, psihanaliza se opune concepției clasice asupra caracterului coerent și consecvent⁴⁹ și studiază rolul traumelor infantile în viața adultului. În același timp, freudismul schimbă optica asupra „normalității”, făcând mult mai nesigure frontierele între boală și sănătate psihică.

Sintetizând toate aceste orientări ale psihologiei de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX, Camil Petrescu afirma: „Dizolvarea noțiunilor solide, instalarea ipoteticului mobil, reorientarea atenției asupra actului original, promovarea fluidului, a devenirii sufletești în locul staticului, a calității în locul cantității și mai ales descoperirea acelei impresionante solidarități a momentelor sufletești, încât se ajunge la ideea de organicitate psihică și de unicitate, arătau că Noua structură în psihologie se înfățișează sub semnul covârșitor al subiectivității, în locul obiectivității”.⁵⁰ Camil Petrescu ironiza pe bună dreptate pe scriitorii care, procedând mimetic, încercau să transpună în literatură ultimele mode din domeniul psihologiei. Corelația dintre filozofia și psihologia unei epoci, pe de o parte, și literatura ei, pe de alta, există. Influențele nu sînt însă, în general, directe și absolute, ci mediate și relative, teoriile

⁴⁹ „În timp ce pentru psihologia metafizică eul este «absolut», identic, distinct și stabil, întemeiat pe conștiință, pentru noua psihologie conștiința este intermitentă și nu relevă decît o infimă parte a ființei noastre.” (Michel Raimond, *La Crise du roman*, Librairie José Corti, Paris, 1966, p. 417).

⁵⁰ Camil Petrescu, *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, în *Teze și antiteze*, Editura Minerva, București, 1971, p. 18.

filozofice și psihologice constituind o atmosferă culturală, din care scriitorul autentic asimilează elementele adecvate structurii sale creatoare.⁵¹

Pe planul artei literare, romancierul începe să se îndoaie de omnisciența pe care o preluase, ca o condiție *sine qua non* a romanului, din opera marelui Balzac. În ce măsură poate scriitorul să se transpună în intimitatea psihică a personajelor sale, în ce măsură poate cunoaște o altă viață interioară decât pe a sa proprie? Aceasta este marea întrebare ce se ridică și pe care A. Strindberg o pune încă în 1886: „Cum poți să știi ce se întâmplă în creierul altuia, cum poți cunoaște temeiurile ascunse ale faptei altuia, cum poți să știi ce a spus unul sau altul într-o clipă de taină? Da, construiești. Dar știința oamenilor a fost pînă acum doar prea puțin împinsă înainte de acei autori care au încercat să schițeze, cu neîndestulătoarele lor cunoștințe psihologice, viața sufletească ce este în realitate ascunsă. Cunoști doar o *singură* viață, a ta proprie...”⁵²

Se produce așadar în literatură echivalentul revoluției kantiene din filozofie, în sensul unei critici fundamentale, aplicată posibilității cunoașterii prin roman și instrumentelor prin care aceasta se poate realiza: „Pierzîndu-și încrederea în percepția și dominația lor asupra lucrurilor din afara conștiinței umane — simțind că abia, se cunoșteau pe ei înșiși, cu atît mai puțin ceva în afara lor — ei se întorc inevitabil spre interior, făcîndu-și din conștiință un subiect.”⁵³

Și filozofii se pronunțau pentru un roman care să exploreze psihicul. Schopenhauer aprecia că „un roman va fi de un gen cu atît mai înalt și mai nobil, cu cît va prezenta mai mult viața interioară și mai puțin pe cea exterio-

⁵¹ Cf. Norbert Groeben, care, referindu-se la cazul concret al psihanalizei, relevă „încercarea criticii moderne a literaturii” de a se întoarce „mereu mai mult la influențe indirecte și paralelisme istorice, care explică concordanțele scoase la iveală, recurgînd la «spiritul epocii» și la amprenta acestuia (...).” (Norbert Groeben, *Psihologia literaturii*, Editura Univers, București, 1978, p. 128.)

⁵² Apud Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp Verlag, 1964, p. 40.

⁵³ M. Beja, *op. cit.*, p. 47—48.

oară...⁵⁴, iar Bergson invoca un „romancier îndrăzneț, sfîșiiind pînza abil țesută a eului nostru convențional.”⁵⁵

Drept analiză psihologică, scriitorii secolului al XIX-lea povesteau stările sufletești ale personajelor și doar rareori le prezentau direct, ca scriitorii secolului al XX-lea. Cu vechimea sa obișnuită, Camil Petrescu reproșa scriitorilor veacului trecut că, întemeiați pe vechea psihologie raționalistă și deductivă, au scris opere „de falsă analiză psihologică” întrucît „nu analizau concretul psihic, ci propriile lor aserțiuni care, dacă erau ingenioase se pretau, pe calea explicației, la deducții stufoase și fade.”⁵⁶ Analiza „concretului psihologic trăit” o realizează, după părerea scriitorului român, Marcel Proust.

M. Ralea îl opune și el pe M. Proust analizei psihologice tradiționale: „Pe cînd toți ceilalți psihologi — inclusiv Stendhal — analizau psihicul, considerîndu-l ca un obiect de studiu exterior, Proust se îndepărtează de la procedeul: descripție naturalistă, culegînd analiza printr-o *experiență directă* interioară, căpătată din ascunzișurile cele mai profunde ale propriului său suflet. Analiza naturalistă întrebuintează metoda științifică. Balzac și Flaubert descompun un suflet după regulile metodei logice. Isolează unele caractere, le pun în evidență, le combină între ele și obțin o rezultantă perfect clară, unitară și bine încheată. *M-me Bovary* și *Père Goriot* suferă de un fel de spirit de sistem care îi face prea consecvenți ori prea logici cu ei înșiși. (...)

Dostoievski, mai mult ca oricine, ne-a arătat în viața sufletească a eroilor săi această eterogenitate a elementelor care compun conștiința omenească. Eroii săi sînt dubli, chiar multipli. Toți oamenii se contrazic succesiv de-a lungul unei vieți. În eroii lui Dostoievski contradicțiile coexistă, antinomia e simultană.”⁵⁷

⁵⁴ Apud Paul West, *The Modern Novel*, vol. I. Hutchinson University Library, London, 1965, p. XIV.

⁵⁵ Apud M. Raimond, *op. cit.*, p. 428.

⁵⁶ Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁷ Mihai Ralea, *Marcel Proust*, în volumul *Scrieri din trecut. În literatură*. Editura pentru literatură, București, 1963, p. 88—89.

Romancierul nemaifiind, aparent, omniscient, are nevoie de fluxul gândirii personajelor sau de memoria lor pentru a-l pune pe cititor în legătură cu trecutul eroilor.

O comparație sugestivă prezintă pe romancierul tradițional ca pe un om care privește printr-o fereastră pe care cititorii nu se pot uita și le povestește acestora ce vede. În romanul psihologic cititorul stă la fereastră, iar romancierul este undeva în afara ferestrei, aranjînd, regizînd ce trebuie să vadă lectorul, care devine, în felul acesta, un colaborator al autorului.⁵⁸ Distanța estetică a romancierului față de conținutul prezentat, fixă în romanul tradițional, devine variabilă în romanul modern, modificîndu-se ca poziția unui aparat de filmat.⁵⁹ În legătură cu tehnica romanului din secolul XX se pune cu pregnanță problema punctului de vedere. Termen introdus de Henry James în prefețele romanelor sale, între 1907—1909,⁶⁰ punctul de vedere ajunge să definească relația dintre romancier, pe de o parte, și personaje sau realitatea creată, pe de altă parte. Totodată, punctul de vedere distinge între modalitățile romanești; este cunoscut exemplul lui Gide care compara punctul de vedere al prietenului său Roger Martin du Gard (și, implicit, al romanului tradițional), cu fascicolul luminos al unei lanterne care se plimbă de-a lungul unei linii drepte, iar propriul său punct de vedere din *Les Faux Monnayeurs* cu aceeași lanternă care se rotește de astă dată în jurul unui ax fix, aruncîndu-și lumina în forma unui semicerc. Un punct de vedere presupunea și teoria naturalistă a decupării feliei de viață, dar respectiva „felie” era izolată nu pentru că romancierul naturalist n-ar fi putut cunoaște și altele, ci pentru ca aceea aleasă să poată fi analizată integral, după metoda experimentală, din punct de vedere social, al eredității personajelor etc., tinzînd prin aceasta să se apropie de demersul științific. Optica se schimbă atunci cînd, deși pornit din rîndurile lor, Maupassant

⁵⁸ Leon Edel, *op. cit.*, cap. XI.

⁵⁹ Theodor W. Adorno, *Form und Gehalt des zeitgenössischen Romans*, în vol. *Theorie und Technik des Romans im 20. Jahrhundert*. Herausgegeben von H. Steinecke, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1972, p. 79.

⁶⁰ Pentru istoricul conceptului de punct de vedere vezi Bertil Romberg, *op. cit.*, p. 12—30.

neagă semnul de egalitate pe care naturalistii îl puneau între realitate și reflectarea ei în roman (a prezenta realitatea verosimil, spunea scriitorul francez în prefața la *Pierre et Jean*, înseamnă să dai „iluzia completă a adevărului”, realiștii de talent trebuind să se numească mai degrabă „iluzionisti”), sau când Henry James definește viața ca includere și confuzie, iar arta ca discriminare și selecție.⁶¹

Într-o astfel de atmosferă teoretică, nu este de mirare că, după cum remarca Leon Edel, romanul modern de analiză psihologică s-a născut între 1913—1915, prin coincidența apariției primelor volume din ciclurile romanești ale lui Proust (*În căutarea timpului pierdut*) și Dorothy Richardson (*Pelerinaj*) și a volumului lui Joyce, *Portretul artistului în tinerețe*. Ca asemănări între acești trei scriitori se pot cita: preocuparea pentru realitatea interioară, caracterul esențial autobiografic al operelor lor, limbajul poetic și faptul că autorii sînt conștienți, într-un grad extraordinar de înalt, de sentimentele și senzațiile lor.⁶²

În aceeași perioadă (prelungită însă pînă în 1925) situează și Al. Protopopescu „spațiul formativ” al romanului psihologic: „Dacă pînă la 1900 romancierul se întreba cum poate deveni realitatea esențială, acum el se frămîntă pentru a face esența reală. Romancierul, care căuta în realitate un model, descoperă în propria sa personalitate o materie.”⁶³

Caracteristica romanului modern de analiză psihologică, „interioritatea”, apărea ca idee centrală și la mari gînditori de la începutul secolului XX, ca Bergson, William James sau Freud. În consonanță cu teoria lui Bergson din *Evoluția creatoare*, William James arăta funcția modelatoare a experienței: „Experiența ne remodelează în fiecare clipă, și reacția noastră mentală la fiecare lucru dat este o rezultantă a întregii experiențe pe care am avut-o în legătură cu lumea pînă la acea dată.” Același psiholog exprima semnificativ dificultatea, resimțită și de romancieri, de a surprinde uimitoarea labilitate a senzațiilor și sentimentelor: „După

⁶¹ Apud Miriam Allott, *Novelists on the Novel*, London: Routledge and Kegan Paul, New York, Columbia University Press, 1967, p. 75.

⁶² Leon Edel, *op. cit.*, cap. I.

⁶³ Al. Protopopescu, *op. cit.*, p. 25.

cum cristalul unui fulg de zăpadă prins în căldura mîinii nu mai este un cristal, ci un strop, tot așa, în loc de a prinde sentimentul relației ce se apropie de sfîrșitul ei, descoperim că am prins un lucru de sine stătător, de obicei ultimul cuvînt pe care îl pronunțam, luat în mod static, și cu funcția, tendința și semnificația sa particulară în propoziție total evaporate.”⁶⁴

Noile romane răsturnau cele trei principale elemente tradiționale ale speciei: personaj, povestire, intrigă. O lovitură puternică a primit-o romanul tradițional prin dezagregarea personajului de tip clasic, a cărui evoluție sau reacții de-a lungul romanului erau în mare măsură previzibile prin datele pe care autorul le dădea încă de la început despre caracterul acestuia, presupus constant. În cazul unui Bildungsroman, devenirea personajului se petrecea tot în conformitate cu datele inițiale. Spre începutul secolului XX, însă, își face tot mai mult drum ideea că un caracter nu poate fi cunoscut din afară în totalitatea lui și că, în general, evoluția sa nu poate fi previzibilă pentru nimeni, nici chiar pentru creatorul său literar. În sprijinul acestei idei veneau, printre altele, cercetările psihologice și experiența romanului dostoevskian. Pe un plan mai larg, această dizlocare a personajului romanesc era legată, așa cum observa Gabriel Marcel, de criza noțiunii de persoană.⁶⁵ André Gide considera că, departe de a fi un motiv de admirație, consistența personajelor dintr-un roman ar fi tocmai o dovadă a artificialității construcției lor („Cel mai adesea, această coerență a ființei nu e obținută decît printr-un comportament vanitos și în dauna naturalității”),⁶⁶ iar un personaj al lui A. Huxley spunea: „Inconvenientul literaturii (...) constă în caracterul ei prea logic. Realitatea nu-l are niciodată.”⁶⁷ Putem lega această inconsistență de fațetele multiple ale personajelor pirandelliene. Nici destinul antic, nici determinismul mediului nu mai aveau putere asu-

⁶⁴ Apud Leon Edel, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁵ Vezi Michel Raimond, *op. cit.*, p. 413.

⁶⁶ André Gide, *Les Faux Monnayeurs*, partea a III-a, capitolul XIII.

⁶⁷ Aldous Huxley, *Geniul și zeița*. Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1975, p. 5.

pra acestor personaje care corespund definiției date de Alain romanului : „poem al liberului arbitru”.⁶⁸

Încă Benjamin Constant observa în *Adolphe* complexitatea ființei umane și confuzia sentimentelor : „Sentimentele omului sînt confuze și amestecate ; ele se compun dintr-o mulțime de impresii variate care scapă observației ; și cuvîntul, totdeauna prea grosolan și prea general, poate servi la desemnarea, dar niciodată la definirea lor”. Drama imposibilității romancierului de a cuprinde întreaga complexitate a conștiinței omenești o exprima și François Mauriac : „Drama romancierilor din noua generație este de a fi înțeles că picturile de caractere după modelele romanului clasic n-au nimic comun cu viața. Chiar și cei mari, Tolstoi, Dostoievski, Proust, n-au putut decît să se apropie, fără să-l cuprindă cu adevărat, de acest țesut viu unde se întrepătrund milioane de fire și care este un destin omenească. Romancierul care a înțeles o dată că misiunea lui este de a restitui aceasta, sau nu-și va mai scrie decît fără încredere și fără iluzii micile povestiri după formulele obișnuite, sau va fi tentat de cercetările unui Joyce, ale unei Virginia Woolf și se va strădui să descopere un procedeu, de exemplu monologul interior, pentru a exprima această imensă lume încîlcită, mereu schimbătoare, niciodată imobilă, pe care o constituie o singură conștiință omenească (...)”⁶⁹

Lucrarea lui Taine, *Inteligența*, și teoriile psihologilor englezi impuseseră concepția după care eul nu este decît seria stărilor de conștiință. Asociaționismului lui Taine i s-au adăugat noțiunea de inconștient și noțiunea de multiplicitate a persoanei, dedusă din studierea bolilor memoriei, voinței și personalității de către Ribot, care considera omul ca o ființă instabilă, iar conștiința ca intermitentă. Un caz de extremă dedublare a personalității prezenta Robert Louis Stevenson, în *Dr. Jekyll și Mr. Hyde*. Răspîndirea în Occident, în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, a romanului rus a contribuit la a da prestigiul valorii literare unor personaje inconsecvente, a căror psihologie „mai puțin

⁶⁸ Apud Michel Zeraffa, *Personne et personnage. L'évolution esthétique du réalisme romanesque en Occident de 1920 à 1950*. Editions Klincksieck, Paris, 1969, p. 82.

⁶⁹ François Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*. In *Oeuvres romanesques*, Vol. I, Flammarion, 1965, p. 12.

lineară" și „mai ramificată" o admira G. Duhamel. Astfel de personaje apar în operele lui Strindberg, Robert Musil (*Omul fără însușiri*) și mai ales în dramele lui Pirandello (*Șase personaje în căutarea unui autor, Să-i îmbrăcăm pe cei goi*).⁷⁰

Paul Bourget constatare la „omul civilizat divorțul dintre gândire și acțiune"⁷¹, iar Henry James scria că romanțierul psiholog trebuie să se ocupe cu „ce gândește și ce simte un om", aceasta constituind „istoria și caracterul a ceea ce face"⁷². Este vorba deci de două atitudini posibile: analiza în scopul de a lămuri motorul actelor exterioare și analiza unei gândiri ce nu are corespondent direct în acțiune. Avem a face în această din urmă categorie cu personaje mai mult pasive din exces de analiză, ca Emil Codrescu din *Adela*, sau cu acte aparent inexplicabile ca asasinatul săvârșit de Meursault în *Străinul* de Camus. Interesul romanțierului analist pentru personajul pasiv este ilustrat de mărturisirea scriitoarei engleze Dorothy Richardson, autoare a romanului-fluviu *Pelerinaj* (*Pilgrimage*), că a citit „cu ușurare" în *Wilhelm Meister* că eroul de roman „trebuie să fie pasiv sau cel puțin să nu fie activ într-un grad înalt"⁷³; găsisese astfel o justificare pentru propriul său mod de creație, valabil, în treacăt fie spus, pentru romanul de analiză psihologică, nu și pentru roman în general.

Personajele romanelor lui Henry James sînt și ele opuse oamenilor de acțiune. Un personaj din *Ambasadorii*, Maria Gostrey, descoperă cu satisfacție în Strether, eroul romanului, un ratat: „Slavă Domnului că sînteți un ratat... tocmai de aceea vă prefer! A fi altfel e prea hidos astăzi. [...] Superioritatea pe care o observați la mine, completă ea, este reversul încercărilor mele zadarnice de a reuși. [...] Sîntem doi frați de arme, înfrînți."⁷⁴

⁷⁰ „După cum Pirandello simțise toată ipocrizia și convenția care pot exista în cele mai mici gesturi ale vieții, în cea mai mică siguranță omenească pe care evenimentul o face grotescă, Gide opune net oamenii care își construiesc un rol celor care se caută." (R. M. Albérès, *L'Aventure intellectuelle du XXe siècle*, ed. cit., p. 197).

⁷¹ Paul Bourget, *op. cit.*, p. 115.

⁷² Apud Leon Edel, *op. cit.*, p. 51.

⁷³ Apud Michel Zeraffa, *op. cit.*, p. 82.

⁷⁴ Henry James, *Ambasadorii*. În românește de Corneliu Rudescu. Editura Univers, București, 1972, p. 57.

Pare să existe o corelație între vitalitatea scăzută și propensiunea spre analiză și autoanaliză psihologică. Filozoful francez Maine de Biran — autor, printre altele, al unui jurnal în care își nota, după caracterizarea lui Sainte-Beuve, „variațiile atmosferice ale sufletului său” — observa: „Cînd cineva are puțină viață sau un slab sentiment vital, e mai înclinat a observa fenomenele interioare”.⁷⁵ Această problemă ne interesează, însă, mai puțin din punctul de vedere al autorului însuși (astfel, nu ne vom ocupa aici de boala și reclusiunea lui Proust sau de hipersensibilitatea lui Ibrăileanu), și mai mult din perspectiva reprezentantului său în operă, narratorul, precum și din punctul de vedere al personajelor. Michel Zeraffa caracterizează pregnant acest tip de personaje ca „ființe mijlocii, dacă înțelegem prin acest cuvînt tocmai contrariul lui mediocru, ființe pasiv-receptive, pentru care lumea nu este voință, ci reprezentare. Aceste personaje sînt interesate mai puțin de fapte, decît de ecurile faptelor; aceste rezonanțe formează pentru ele singurele legături autentice între persoane și ele rămîn străine sau surde la convențiile sau actele care le-ar permite să joace un rol în societate sau să obțină de la aceasta o putere oarecare. În neputința lor fertilă, aceste personaje vor cunoaște dezagregarea «valorilor» (...) parcurgînd un domeniu presupus comun tuturor oamenilor: Eul.”⁷⁶

În literatura română, personajele de acest tip ale romanelor de analiză psihologică, un Ladima sau un Ștefan Gheorghidiu, sînt urmașii unei întregi serii de inadaptați din proza lui Delavrancea, Vlahuță, Brătescu-Voinești sau Sadoveanu, înrudiți cu „oamenii de prisos” din literatura rusă. Spre deosebire, însă, de toți aceștia, la care inadaptația e urmărită mai ales în planul vieții sociale⁷⁷, în cazul personajelor lui Camil Petrescu, G. Ibrăileanu, M. Sebastian sau

⁷⁵ Apud M. Ralea și C. I. Botez, *Istoria psihologiei*. Editura Academiei, 1958, p. 398.

⁷⁶ Michel Zeraffa, *op. cit.*, p. 91—92.

⁷⁷ Într-un articol din 1928, Pompiliu Constantinescu reducea tipologia personajelor romanului românesc la parveniți și dezadaptați: „Romanul românesc e, prin excelență, social, ilustrează o succesiune de momente din evoluția societății la care individul se adaptează, prin amoralitate, construind categoria psihică și socială a parvenitului, sau cînd

A. Holban, lipsa de aderență la o societate nedreaptă și lipsită de idealuri se manifestă din perspectiva vieții psihice.

Mai puțin interesate de fapte decât de ecourile lor sînt, de exemplu, principalele personaje din romanele Hortensiei Papadat-Bengescu în viața cărora, după cum s-a observat, „colportajul” ocupă un loc însemnat. De altfel, romanciera respingea și teoretic „epicul pur”. „De întotdeauna au existat faptele — baza epicului — și firea omenească — caracterele”. La acestea, completa autoarea, creștinismul a adăugat „sufletul”, iar epoca modernă a adus „sensibilitatea, freacăntul nervilor”. H. Papadat-Bengescu opta pentru o îmbinare a acestor elemente în „romanul-fluviu”, care concentrează, în concepția sa, „romanul de narațiune cu cel de analiză.”⁷⁸

În opera lui Proust personajele se modifică, *devin* de-a lungul volumelor ciclului, avansînd în vîrstă și reflectînd în ele mediile prin care trec. Dar imaginea pe care o avem despre ele variază și în funcție de schimbarea celorlalte personaje prin intermediul cărora le vedem; să ne gîndim, de exemplu, la multiplele fațete ale personalității baronului de Charlus, ce ne sînt relevate în roman. În acest mod Proust își concretiza concepția despre roman: „Ei bine, pentru mine romanul nu este numai psihologie plană, ci psihologie în timp”. Această devenire a personajelor poate fi pusă în legătură cu teoria lui Lukács, care, însă, avea în vedere nu romanul de analiză psihologică, ci romanul în general, atunci cînd scria că romanul ne apare ca „un ce în devenire, ca un proces”, constînd în „călătoria individului problematic către sine însuși”.⁷⁹

Data fiind această inconsistență și instabilitate a personajului, unii romancieri, ca D. H. Lawrence, încearcă să extragă din multiplicitatea stărilor alotropice esența perso-

e învins, prin exces de sensibilitate și individualism, pasiv, zugrăvește categoria opusă, a dezadaptatului.” (*Considerații asupra romanului românesc*, în *Scrieri*, vol. 6, Editura Minerva, București, 1972, p. 13.)

⁷⁸ Apud Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 36.

⁷⁹ Georg Lukács, *Teoria romanului*. În românește de Viorica Nișcov. Prefață de N. Tertulian. Editura Univers, Colecția „Eseuri”, București, 1977, p. 77, 85.

nei⁸⁰, în timp ce alții, ca Virginia Woolf neagă posibilitatea de a cunoaște mai mult decât neîncetata succesiune a stărilor de conștiință, de a surprinde altceva decât momentul, susținând astfel o artă a romanului care are multe afinități cu impresionismul pictural: „Examinați pentru o clipă o minte obișnuită într-o zi obișnuită. Mintea primește miriade de impresii-triviale, fantastice, evanescente sau gravate cu ascuțimea oțelului. Ele vin din toate părțile, ca un spectacol neîntrerupt de atomi nenumărați și atunci când cad, când se integrează în viața de luni sau marți, accentul cade diferit de cel vechi; (...). Viața nu este o serie de lămpi aranjate simetric; viața este un halo luminos, un înveliș semitransparent, care ne înconjoară de la începutul conștiinței până la sfârșit. Nu este sarcina romancierului de a exprima acest variat, acest necunoscut și necircumscribit spirit, oricâtă aberație sau complexitate ar putea manifesta el, cu un amestec cât mai mic din ceea ce este străin și exterior?”⁸¹ Aceeași scriitoare intenționa să „înregistreze atomii așa cum cad ei asupra minții și în ordinea în care cad”, să „urmărească traseul, oricât de discontinuu și incoerent în aparență, pe care orice percepție sau incident îl trasează în conștiință.”⁸²

Personajul fiind inconsecvent, romancierul nu mai este obligat să explice toate actele sale, pe care, de altfel, nici eroul însuși nu și le poate adesea explica. Apare astfel, din discontinuitatea personalității, actul gratuit⁸³, introdus în roman de Dostoievski în *Crimă și pedeapsă* și reluat, printre alții, de Gide în *Pivnițele Vaticanului*.

Intriga, în romanul de analiză psihologică, nu mai are nici pe departe importanța pe care o deține în romanele „de creație”. Ea continuă să existe, dar se află în serviciul analizei. În ciclul romanesc al lui Marcel Proust, de exemplu, se află un episod detașabil, și într-o măsură suficient sieși, ca un mic roman. Acest episod, *Un amour de Swann*, pre-

⁸⁰ D. H. Lawrence, Scrisoarea din 5 iunie 1914 către Edward Garnett. Apud Miriam Allott, *op. cit.*, p. 289—290.

⁸¹ Virginia Woolf, *Modern Fiction*, Apud Miriam Allott, *op. cit.*, p. 77.

⁸² Apud M. Beja, *op. cit.*, p. 47.

⁸³ Mihail Sebastian, *Considerații asupra romanului modern. II. Par-lirism*. Apud Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 42—43.

zintă drama unui om superior îndrăgostit de o femeie frivolă, superficială și puțin vulgară. Gelozia lui Swann față de Odette se dovedește a fi fost un sentiment ce s-a dezvoltat și s-a hrănit din el însuși, întrucât în final Swann are revelația dureroasă a ilogismului unei atât de mari pasiuni pentru o ființă nedemnă de ea. Acest episod, mai apropiat de romanul clasic de analiză psihologică, capătă, privit din perspectiva întregului ciclu, valențe deosebite. Se deslușesc din acest punct de vedere firele multiple care îl leagă de restul operei; analizei geloziei lui Swann îi răspunde, ca un reflex de oglinzi, autoanaliza geloziei lui Marcel față de Albertine. Pe de altă parte, Swann și Odette vor fi părinții micuței Gilberte, tovarășa de joacă a lui Marcel de pe Champs Elysées. Tot în acest episod este prezentat clanul Verdurin, care va avea de jucat un rol important de-a lungul ciclului. Atunci când apare, intriga este supusă unor rațiuni superioare.

Un alt exemplu: pentru cititorul neprevenit nu se întâmplă aproape nimic în *Ulysses* de James Joyce: un om străbate timp de o zi un oraș, merge la o înmormântare, într-un bar, la redacția unui ziar etc., pentru a reveni în cele din urmă la soția care îl aștepta acasă. Această intrigă, insuficientă pentru un roman de creație, are pe de o parte rolul de cadru al prezentării gândurilor lui Leopold Bloom, iar pe de altă parte o valoare de erudiție ironică prin trimiterile la *Odissea* și una simbolică pentru întreaga existență umană.

Cît despre Virginia Woolf, aceasta scria: „În ceea ce privește intriga, eu găsesc viața reală fără interes. Viața reală nu pare să aibă vreo intrigă.”⁸⁴

Strîns legată de problema intrigii apare, după cum reiese și din exemplele de mai sus, problema compoziției în romanul de analiză psihologică. Mai puțin aparentă decît în romanul tradițional, ea nu este mai puțin riguroasă. Bineînțeles, nu mai este vorba de „la claire ordonnance” pe care o propovăduia, printre alții, Paul Bourget, ci de o construcție în care legăturile dintre părțile componente sînt adesea

⁸⁴ Apud R.-M. Albérès, *L'Aventure intellectuelle du XX^e siècle*, ed. cit., p. 160.

ascunse și pot fi remarcate doar de o privire atentă, pătrunzătoare și antrenată.

Unitatea compozițională a romanului de analiză psihologică este asigurată în primul rînd de personaj. Romanele „de creație” sînt scrise de obicei la persoana a III-a și chiar atunci cînd sînt scrise la persoana I, aceasta este mai mult o persoană a III-a deghizată, întrucît rolul său este mai puțin de a oferi o privire asupra conștiinței sale, cît de a reflecta diverse medii sau de a fi agentul ori pacientul unor acțiuni (de exemplu Robinson Crusoe). În romanele realiste scrise la persoana a III-a, noțiunea de persoană tindea să se confunde cu aceea de stare civilă, de rol social. Romanul de analiză psihologică este, în schimb, un roman al persoanei I, persoana a III-a fiind, atunci cînd apare, o persoană I deghizată. Este, în mare parte, cazul romanelor lui Stendhal, Dostoievski, Joyce. În alte situații se utilizează și o formă intermediară, aceea a naratorului, care mediază între autorul confundat cu un personaj și cititori. Exemple de astfel de naratori, *alter-ego* ai autorilor, sînt Marcel din *În căutarea timpului pierdut* sau Ștefan Gheorghidiu din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. O metodă asemănătoare, dar cu tendințe de obiectivizare și încercări de detașare, folosește Henry James, care încearcă să-și „vadă povestirea” prin intermediul unui martor inteligent, mai mult sau mai puțin detașat, care să nu fie strict implicat în cele relatate și totuși în mod deosebit interesat de ele, cineva care să aducă spirit critic și o anumită interpretare a evenimentelor.⁸⁵ Este și procedeul utilizat de Hortensia Papadat-Bengescu, în romanul *Fecioarele despletite*, unde folosește ca intermediar pe Mini.

Pompiliu Constantinescu arăta cu justete că, oricît de particular și de subiectiv, romanul de analiză psihologică are o tendință de generalitate și obiectivizare: „Dacă pornește de la un substrat autobiografic, romanul de analiză se conciliază într-o generalitate abstractă și oarecum obiectivată prin efortul de a desluși mecanismul intim al unei

⁸⁵ Apud Miriam Allott, *op. cit.*, p. 265.

pasiuni.”⁸⁶ Într-adevăr, oricât de subiectiv i-ar fi punctul de plecare, o operă literară nu trăiește decât prin elementul general uman pe care îl conține. Sensibilitatea lui Proust îi este proprie acestuia, la fel experiențele pe care le relatează în roman, și totuși ne regăsim adesea, chiar dacă nu integral, în sensibilitatea și frământările lui.

Întrebându-ne acum, după ce am relevat punctele comune dintre romanul de „creație” și cel de analiză, care sînt trăsăturile specifice ale acestuia din urmă, răspundem că îndreptarea privirii romancierului spre interiorul psihic este principala caracteristică. Aceasta își găsește în romanul de analiză psihologică al secolului al XX-lea o formă de expresie specifică : monologul interior.

Monologul, ca formă de exprimare la persoana I, a fost preluat de roman din teatru. Monologurile personajelor din piesele lui Shakespeare sînt clar ordonate și urmează cursul unei înșiruiți raționale a gândurilor, nu prezintă dezordinea fluxului conștiinței. O excepție există totuși : monologul lady-ei Macbeth. Balzac și scriitorii din descendența sa literară povestesc gândurile personajelor sau le rezumă. Referindu-se la Rastignac, Balzac spunea la un moment dat : „Acele cuvinte reprezintă pe scurt o mie unu gânduri care i-au trecut prin minte”.⁸⁷ Henry James făcea distincția între acțiune, care poate fi cunoscută, și gândurile aparținînd altuia pe care autorul nu le poate ști. Dostoievski însuși este un intermediar între gândurile personajului și cititor. El ne spune ce gîndește Raskolnikov. Autorul *Fraților Karamazov* nu prezenta direct gândurile personajelor și teoretiza necesitatea sintetizării lor în convenția literară : „Este bine cunoscut că întregi serii de gânduri ne trec cîteodată prin minte în mod instantaneu, ca și cum ar fi senzații, fără să fie traduse în vorbă omenească și cu atît mai puțin într-un limbaj literar. Dar noi vom încerca să traducem aceste senzații ale eroului nostru și să le prezentăm cititorului cel puțin ca sîmbure al lor, altfel spus, ce era mai esențial și mai aproape de realitate în ele. Pentru că multe din senzațiile noastre

⁸⁶ Pompiliu Constantinescu, Anton Holban : „Romanul lui Mirel” ; „O moarte care nu dovedește nimic” ; „Parada dascălilor”, în *Scrieri*, vol. III, Editura pentru literatură, București, 1969, p. 163.

⁸⁷ Apud Leon Edel, *op. cit.*, p. 19.

par absolut ireale cînd sînt traduse în limbaj obișnuit.“⁸⁸

Dimpotrivă, folosind monologul interior, analiștii secolului XX încearcă să prezinte gîndurile și sentimentele personajului dinăuntru, să respecte fluxul adesea dezordonat al conștiinței, să surprindă succesiunea stărilor psihice și ecourile subconștientului realizînd identificarea cititorului cu personajul, prin punerea lor în contact direct și prin dispariția totală a povestitorului.

Monologul interior are, prin subiectivitate și prin aparența de incoerență, savant creată, puncte comune cu poezia. Pornind de la simbolism, deci de la un curent eminamente liric, procedeul monologului interior conduce romanul de analiză psihologică tot spre lirismul spre care de altfel orice roman de acest tip tinde, într-o măsură mai mică sau mai mare, prin subiectivismul său.⁸⁹ Am citat mai sus afirmațiile lui G. Călinescu, după care analiza „e în fond un lirism” precum și cuvintele lui Ibrăileanu despre „poezismul” în care analiza tinde să cadă. Preluînd, pentru a caracteriza literatura primelor decenii ale secolului XX, termenul de „panlirism”, creat de Julien Benda, M. Sebastian definește romanul modern ca un roman liric.⁹⁰ La rîndul său, Vladimir Streinu arată că „romanul analitic, autobiografic sau subiectiv” este revelator pentru procesul de „lirizare a epicii”.⁹¹ Critica de limbă engleză observă și ea acest fenomen de apropiere a romanului de poezie, fenomen cuprinzînd și romanul de analiză psihologică, dar mai larg decît el. Astfel, în studiul său intitulat *Romanul liric*, Ralph Freedman prezintă „frontiera unde se întîlnesc romanul și poemul” ca fiind ceva „deosebit de modern”. Alun R. Jones afirmă că noul „tip de proză”, care „poartă caracteristicile de neconfundat ale poeziei”, a fost folosit de obicei „spre a celebra acele momente intense, personale, în care o reve-

⁸⁸ Apud Leon Edel, *op. cit.*, p. 19.

⁸⁹ „Din punctul de vedere al științei literaturii, utilizarea conceptului psihologizării nu desemnează așadar în primul rînd introducerea conținuturilor psihologice ci, mai degrabă o atitudine narativă de subiectivizare, pe această linie putîndu-se ajunge — în secundar — la o reprezentare diferențiată de dimensiuni psihice”. (Norbert Groeben, *op. cit.*, p. 130.)

⁹⁰ Apud Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 42.

⁹¹ Vladimir Streinu, *Romanul roman*, Apud Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 25.

lație subită modifică în mod vizibil structura realității...”, iar Dayton Kohler scrie că s-a produs „o înlăturare progresivă a distincțiilor existente anterior între poezie și proză, într-un efort de a da romanului iluminarea bruscă a revelației sau momentul pur al percepției, care în perioadele anterioare constituia numai funcția mării poezii”⁹². Dacă observațiile citate pînă acum erau mai degrabă niște constatări decît niște dorințe, în schimb Virginia Woolf prevedea cu satisfacție că viitorul romanului este inevitabil poetic⁹³.

Romanul de analiză psihologică aduce în literatură o nouă utilizare a timpului, definitorie pentru această specie. Romanul de acțiune concentrează adesea în cîteva pagini evenimente petrecute de-a lungul mai multor ani. În romanul de analiză psihologică, dimpotrivă, timpul povestirii tinde să întreacă timpul povestit. Pentru a surprinde mulțimea de gânduri și senzații, de multe ori simultane, cuprinse în cîteva clipe sau minute, romancierul analist folosește o multitudine de cuvinte. În acest caz putem utiliza formula lui Roger Caillois, afirmînd că romanul de analiză psihologică se caracterizează printr-o mare densitate.

Liviu Rebreanu intuia relația strînsă dintre romanul de analiză psihologică și factorul timp, atunci cînd afirma că numai psihologia permite romancierului să facă „legătura între un moment și un personaj.”⁹⁴

Rezumînd, amintim că, pornind de la sugestiile oferite de G. Ibrăileanu în studiul *Creație și analiză*, am optat pentru termenul de roman de *analiză psihologică*. Am dat acestui concept un sens larg, folosindu-l pentru a desemna acele romane în care predomină preocuparea pentru interioritate, pentru surprinderea fluxului conștiinței (atît prin investigația lucidă, cît și prin tehnicile de „redare” a proceselor sufletești obscure) și mai puțin pentru faptele exterioare. Referindu-ne cu precădere la romanul de analiză psihologică din secolul XX, am relevat preocupările teoretice ale creatorilor lui, legătura cu mișcările de idei din epocă (psihanaliza, gestaltismul, fenomenologia, intuiționismul bergsonian),

⁹² Apud M. Beja, *op. cit.*, p. 47—48.

⁹³ Apud Leon Edel, *op. cit.*, p. 135.

⁹⁴ Apud Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 28.

tendința de dezagregare și recompunere a personajului, intrigii și compoziției, ambiția autenticității reflectată în folosirea persoanei I și a monologului interior. Am încheiat încercarea de definire a conceptului subliniind că modul în care scriitorul concepe timpul este relevant pentru romanul de analiză psihologică.

III. TRADIȚIILE ROMÂNEȘTI ALE ANALIZEI PSIHOLOGICE

Romanul românesc de analiză psihologică se naștea, surprinzător de matur, în 1922, cu apariția *Pădurii spînzuraților*, al cărui autor, L. Rebreanu, dăduse cu doi ani înainte o îndrumare fundamentală și romanului obiectiv, de creație, prin publicarea lui *Ion*. *Pădurea spînzuraților* este primul roman românesc în care analiza predomină, susținînd ca problematică, viziune și modalitate de creație întreaga construcție epică. Exceptionalul salt calitativ nu s-a produs însă pe un teren gol. Tentativele de analiză psihologică ale precursorilor trebuie căutate în proza confesivă de sorginte romantică, în urmărirea crizelor de inadaptare sau în explorările scientiste de orientare naturalistă. Elementele de analiză se află, difuze, în declamații romantice și în narațiuni obiective, realiste, urmînd a fi identificate nu numai în romanul din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ci și, sau poate mai cu seamă, în nuvela aceleiași perioade.

Pîna în 1920, romanul nu atinsese în literatura română nivelul liricii, al nuvelisticii sau al dramaturgiei. Această situație a fost atribuită de M. Ralea lipsei epopeei (din care ar fi derivat, în alte literaturi, romanul), tîrziei dezvoltări a societății burgheze la noi și incompletei degajări a individului de mediu¹, cauză discutabilă. Într-adevăr, este greu de crezut că în 1927, anul apariției studiului lui M. Ralea, persoanele „cu viață sufletească autonomă”, cu propriile lor probleme de conștiință și cu „caracteristicul visurilor și as-

¹ M. Ralea, *De ce nu avem roman?*, în *Scrieri*, vol. 2, Editura Minerva, București, 1977, p. 64—75.

piraiilor“ lor „bine delimitate“ erau atît de puține în societatea românească, încît majoritatea lor covîrșitoare erau oameni publici, „confiscați“ așadar de istorie în detrimentul romanului. O. Papadima explica întîrzierea romanului în literatura noastră prin puternica tradiție a povestirii, care presupune prezentarea întîmplărilor în sine, cu o liniște împăcată, dublată de plăcerea desfătării în verb.²

În ceea ce privește apariția analizei psihologice, Șt. Cazimir o pune, cu dreptate, sub semnul romantismului, dar cu condiția depășirii lui: „Adîncirea investigației psihologice presupune însă un stadiu al literaturii care să cunoască *prețul tăcerii*: veritabilul ei obiect îl constituie personajele care tac. Interioritatea nu poate fi anexată și pusă în valoare decît pe calea unei întreruperi a comunicării, rod al închiderii în sine și al asumării unor dileme intransmisibile. E de remarcant în acest sens că romantismul a cucerit largi teritorii care implicau dimensiunea interioară, dar nu și limbajul care s-o aprofundeze. Tăcerea romantică e o falsă tăcere. Eroul romantic nu tace decît pentru a-și asculta complezent tăcerile și pentru a le convoca în spațiul de rezonanță al discursului său clamoros, care transformă incertitudinile în antiteze, nostalgiile în invocații și tînguirile în clauzule ritmate. Fixîndu-și unul dintre izvoare în aria spiritului romantic, studiul psihologic nu-și va adecva expresia decît odată cu depășirea romantismului.“³

În majoritatea romanelor romantice din literatura noastră, personajele sînt antitetice, angelice sau demonice, excluzînd deci complexitatea psihologică, și își manifestă sentimentele prin tirade, lacrimi, leșinuri sau rînjete sardonice. Încercări de analiză se fac, de exemplu, în romanul *Un boem român* de Pantazi Ghica — roman influențat în prima sa parte de H. Murger, interesant prin elementele sale autobiografice, prin schițarea mediului social și întrerupt de digresiuni despre roman, mizantropie, amor, femei, literatura română —, dar aceste tentative, nu au decît intenția detașării analitice, numai decît înecată în declamație:

„— O, da, da, zise Paul, o știu, ești bună, curajoasă ; — ca să-ți răspunz cu sinceritate ar trebui să mă cobor pînă în

² Apud D. Pillat, *op. cit.*, p. 20.

³ Șt. Cazimir, *op. cit.*, p. 258—259.

afundul senzațiilor mele și să arădăc unul câte unul vălurile inimei unde spumegă și arde această amărăciune de care îți vorbeam ; (...)”⁴

Chinurile geloziei sînt clamate patetic, în abuzul de determinări ironizate de T. Maiorescu în *Beția de cuvinte*⁵ : „(...) ochii-i luciră de cîteva lacrimi calde, ce miruiră silențioase pe obrajii lui, inima i se sdrobi de îndoire, descurajare și neîncredere.

— O nu, își zicea el : — Nu e vis dulce, fără deșteptare, nu e iluziune fără decepțiune, nu e fericire întreagă posibilă ! — Lina !... Lina ! acea floare grațioasă, acel suflet superior, acea figură de înger, acea inimă sublimă ; ea, jună frumoasă, poetică, divină ; — ea amanta unui asemenea Tribulet ? — unei ființe grotească, fără imaginațiune, fără poezie, fără nici o seducțiune, ca acel Scaberce ? — O lume ! contrast original ! O natură neconsecintă ! în tine nimic, nimic nu poate fi în conformitate, în proporțiune de senzațiuni, de idei, de gânduri, simțiri, de iubiri, de viață ; — Scabercea iubit de acea femeie, pentru care eu aș da viață, juneță, viitor, pentru care aș refuza de mi s-ar propune : — avuții, măririi, pozițiune, ranguri, Domnire, ca să fiu lîngă dînsa, ca să sorb sărutarea-i adorată, ca să fiu iubit de ea ; (...).

O derisiune ! O ironie a naturei.”⁶

Aceeași formă declamatoare de relatare a mișcărilor sufletești, în *Ciocoii vechi și noi*, unde însă personajul este caracterizat în plus, în spirit balzacian, prin cadrul de viață și prin fizionomie. Valoarea romanului lui N. Filimon nu stă în analiză, ci în reconstituirea epocii. Dinu Păturică se comportă ca un actor din veacul romantic, interpretînd un rol de intrigant. După jocul de scenă merit să-i exprime starea de spirit, el înaintează la rampă și își debitează monologul :

„Liber acum de povara simulării, începu a se preîmbila prin cameră cu pași rari și precipitați. Trăsurile feței sale luară un aspect straniu, ce lăsa să se zărească uneori expresia unei nespuse bucurii de a-și vedea împlinite dorințele sale

⁴ P. Ghica, *Un boem român*. Romanț, Tipografia jurnalului Naționalul, București, 1860, p. 16—17.

⁵ T. Maiorescu, *Critice*, Editura pentru literatură, 1966, p. 155—156.

⁶ P. Ghica, *op. cit.*, p. 259—260.

de atîta timp; cîteodată un nor de neîncredere în viitor schimba într-o clipă fața fizionomiei sale; apoi iar cădea într-un fel de apatie, din care trecea cu iuteală la o fieroasă și amenințătoare veselie.

Această criză morală ținu cîteva momente, iar dupe aceea fizionomia ciocoiului se luminează și, cu liniștea ce-i redase încrederea în sine și în dibăcia sa, el exclamă cu bucurie: «Iată-mă, în sfîrșit, ajuns la ținta dorințelor mele! Am în mîni pe țiuțoarea grecului, patima lui cea mai de căpetenie; în sfîrșit, am cheia acelui strălucit viitor pe care-l visez de atîta timp. Ce fericire, ce neprețuită fericire!...»⁷

Romantismul îmbină adesea analiza psihologică și reflecția filozofică. Acest curent nu este interesat de o tipologie umană, de un individ reductibil la trăsăturile generale ale unui om privit *sub specie aeternitatis*, ca în cazul clasicismului, sau în determinarea lui socială, ca în cazul realismului, ci de locul omului în univers. Romanticii cultivă individualitatea, opunînd-o societății, în personajele de inadptat și revoltat, și privind-o pe fundal cosmic. Celebrul început al nuvelei eminesciene *Sărmanul Dionis* constituie un astfel de caz de analiză psihologică, subordonată viziunii filozofice. Sesizarea cazului individual de relativitate a percepțiilor conduce spre teza schopenhaueriană „Lumea este reprezentarea mea” („În faptă lumea-i visul sufletului nostru” — în exprimarea lui Eminescu):

„...și tot astfel, dacă închid un ochi văd mîna mea mai mică decît cu amîndoi. De-aș avea trei ochi aș vedea-o și mai mare, și cu cît mai mulți ochi aș avea cu atîta lucrurile toate dimprejurul meu ar părea mai mari. Cu toate astea, născut cu mii de ochi, în mijlocul unor arătări colosale, ele toate în raport cu mine, păstrîndu-și proporțiunea, nu mi-ar părea nici mai mari, nici mai mici de cum îmi par azi. Să ne-nchipuim lumea redusă la dimensiunile unui glonte, și toate celea din ea scăzute în analogie, locuitorii acestei lumi, presupunîndu-i dotați cu organele noastre, ar pricepe toate celea absolut în felul și în proporțiunile în care le pricepem noi.”⁸

⁷ N. Filimon, *Ciocoii vechi și noi*, E.S.P.L.A., 1959, p. 63.

⁸ M. Eminescu, *Opere*, Vol. VII. *Proza literară*, Editura Academiei R.S.R., București, 1977, p. 93.

Lipsiți de grandoearea viziunii eminesciene, mai puțin aplecați spre filozofie și interesați mai mult de problemele sociale, scriitorii generației următoare — Delavrancea⁹, Vla-huță, Duiliu Zamfirescu — preiau personajul inadaptatului, văzut nu în consonanța cosmosului, ci în dezacordul său cu mediul în care trăiește. Ecourile „omului de prisos“, impus de literatura rusă, și procedeele naturaliste se grefează pe acest trunchi romantic. Singularizarea și reflexivitatea unor astfel de personaje favorizează apariția demersurilor analitice.

În nuvela lui Delavrancea, *Liniște*, personajul cu purtări ciudate este obsedat de imaginea soției moarte înainte de vreme. Obsesia se exprimă cu același patetism romantic, ce evocă mai mult poza decât emoția autentică: „Să nu te înțeleagă și să nu te rabde, să nu te îmbrățișeze și să nu te iubească decât o singură ființă, și această ființă să te părăsească de veci! Și în veci să n-o poți uita; să-i auzi glasul în urechi; să-ți stea țagă înaintea ochilor niște ochi albaștri, cari se închid a moarte; să simți pe pielea mâinilor urmele slabelor și recilor ei strângeri de mână; și, privind un munte, ascultând lăutarii ori gonind în fuga zvăpăiată a drumului-de-fier, în toate și oriunde, s-aud neconținut dorul ei cel de pe urmă: «Ah, și cum aș vrea să trăiesc!»...“¹⁰

Cu timpul, prozatorul își nuanțează mijloacele de expresie, fiind, printr-un fragment din nuvela *Irinel*, un precursor al monologului interior¹¹, în analiza semnificațiilor afective pe care le implică tonul cu care este pronunțat un cuvânt:

„Tocmai atunci auzii pe unchiu-meu.

— Irinel!... Irinel!... Unde ești?

⁹ T. Vianu scoate în evidență această filiație: „(...) ni se destăinuiește cugetul învolburat al unui gânditor din aceeași clasă romantică cu *Sărmanul Dionis*, în cuvintele în același timp exaltate și sceptice ale *Trubadurului* (...)“ (T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, vol. I, Editura pentru literatură, București, 1966, p. 240.)

¹⁰ Barbu Delavrancea, *Opere*, vol. I, Editura pentru literatură, București, 1965, p. 236.

¹¹ Relevant ca atare de T. Vianu, care considera că „analiza psihologică a atins la puțini alți scriitori mai multă precizie, ca în aceste rînduri“ și urmărirea avatarurilor acestui procedeu al „analizei intențiilor cuprinse într-un cuvânt și într-o intonație“ în romanele lui Camil Petrescu și Gib Mihăescu. (T. Vianu, *op. cit.*, p. 243—245.)

Ea dispăru într-o clipă.

Mă trântii în pat. Luai *Letopisețile*. În loc să citesc, începui să mă gândesc. «*Irinel ! Irinel !*» Cel dintâi, repede, aspru, răutăcios, cel d-al doilea, mai lung, mai dulce, mîngîietor chiar. Desigur, a voit s-o dreagă, să mă înșele. Să crez eu că nu s-a gândit la nimic. Dar ce-a însemnat acel «*unde ești ?*» Am înțeles cum a zis «*unde*». Aci era tot înțelesul întrebării. Nu că avea să-i spuie ceva, dar dorea foarte mult să știe : «*unde*» e. Adică nu care cumva e la mine în odaie ? Atîta pază e umilitoare pentru un orfan de care a îngrijit o viață întreagă și i-a îndoit averea, ca să aibă dreptul să-i zică, c-o singură vorbă, c-o singură privire : «*Așa știu eu să răsplătesc pe un ingrât, pe un tînăr care nu seamănă bătrînilor ce se duc și înmormîntează cu ei moravurile sfinte din țara asta !*» Acest «*unde ești*» prea fusese cusut cu ață albă. Ce, nu știa el *unde* era ea ?¹²

Obsesia unui lucru mărunț, ca formă paradoxală de manifestare a unei emoții puternice, apare în scena care îi anunță eroului pierderea lui Irinel, după cum va apărea și în *Pădurea spînzuraților*, în momentele premergătoare morții lui Apostol. Delavrancea manifestă siguranță în sugerarea atmosferei de mare tensiune, în care personajul păstrează un calm nefiresc :

„Privii în jos, prostit de o spaimă neînțeleasă. Îmi văzui ghetile și mă gândii : «*Azi mi le-a făcut ori nu ? Firește că da. Nu mi le face în toate zilele ?*»

— Iorgule, știi de ce-a venit bătrînul ?

— Nu, îi răspunsei eu c-o liniște stupidă.

«*Mi-a făcut ghetile... ori a fost rouă...*»

— Iorgule, știi ce mi-a zis tata ?

— Nu.

— Să pui rochia de *fulard*.

— Rochia de *fulard* ?... A care-mi place mie ?...

— Dar știi de ce să mă gătesc ?

— Firește că da.

Ea tresări. Eu continuai, ștergîndu-mi o gheată cu batista.“¹³

¹² B. Delavrancea, *op. cit.*, vol. II, p. 90.

¹³ B. Delavrancea, *op. cit.*, p. 92.

Al. Vlahuță merge mai departe în direcția investigării unor stări obsesive. În romanul său, *Dan*, este urmărit un personaj cu predispoziții nevrotice, pe care înfrîngerile sociale și drama familială îl împing dincolo de granițele patologicului. Într-o stare de febrilă incertitudine, Dan simte în spațiul și obiectele care îl înconjoară o neliniștitoare latență agresivă :

„Înălțimea edificiilor, mulțimea ferestrelor, bogățiile vitrinelor îi ostenesc ochii, îi sperie gândurile ; și mereu se uită, fără să vrea, la colosala statuă din mijlocul pieții. Îl obsedează atitudinea neclintită, calmul figurii și brațul ridicat al femeii uriașe, cu sfînta creangă de măsline, pe care i-o întinde cu un gest solemn, de o eternă, exasperantă răbdare. Sufletul lui agitat se simte contrariat de imobilitatea lucrurilor din afară. I se pare că statua Republicii înadins stă acolo, ca să-l observe cu privirea ei fixă, cum se poartă de colo-colo, fără astîmpăr ; se sfîșiește de ea, ca de-o ființă vie, indiscretă, care-l spionează și-i ia sama la toate mișcările lui.“¹⁴

În mijlocul unui pasaj romantic-declamator întîlnim un monolog interior de o remarcabilă modernitate în încercarea lui de a exprima fluxul conștiinței, dezordinea percepțiilor :

„Trebuie să ia un sfîrșit acest turment, mult mai crud și mai chinător decît desperarea. «Două săptămîni... *affreux cauchemar* !... Ce s-o fi uitînd așa la mine femeia asta ? Mi se pare c-am spus «*affreux cauchemar*» tare, o fi crezînd că sînt nebun... Un regiment de husari... Frumoși soldați !... Ce curios răsună trîmbițele, parcă-i la teatru... Două și jumătate ; mai aștept pînă la trei, poate să iasă el...»“¹⁵

Senzația de „dépjà vu“ este frecventă în literatura romantică, semn al unei posibile existențe anterioare. Ca un complex de senzații și limitată la cadrul unei singure vieți, ea constituie însă un procedeu modern, prevestitor al memoriei involuntare proustiene. În romanul lui Al. Vlahuță ne aflăm încă în prelungirea romantismului :

¹⁴ Al. Vlahuță, *Scriseri alese*, vol. III, Editura pentru literatură, 1964, p. 116.

¹⁵ *Idem*, p. 118—119.

„Desigur, e un ritm în viața asta, e o putere ascunsă, neînțeleasă încă, ce face să revie periodic, sub ochii noștri, priveliștile de-odinioară, reînchegînd, pentru o clipă, o lume întreagă dispărută; de-aici vine că noi avem uneori conștiința c-am mai trecut cîndva, demult, prin niște împrejurări identice cu acelea în cari ne aflăm și c-am auzit ș-atunci aceleași vorbe, spuse cu același ton, de aceiași oameni, ca și cum complexul de senzații actuale ar deștepta din adîncimile unei vieți anterioare un ecou depărtat, o stranie fulgerare de reminiscență, care ne face să ne-ntrebăm, uimiți: «Oare unde am mai văzut eu toate aștea, cînd am mai auzit eu perfect aceste cuvinte ș-am simțit tot ce simt în clipa asta?»”¹⁶

Ciudat destin al cărților; găsim interes și ecouri moderne doar în aceste cîteva pagini ale unei opere căzute în uitare după ce se bucurase în epocă de un succes disproporționat față de valoarea ei, dar datorat altor considerente.

Duiliu Zamfirescu a fost considerat un precursor al romanului românesc de analiză, un precursor fără voie, căci într-o scrisoare către T. Maiorescu, referindu-se la *Discipolul* lui P. Bourget, afirma că „denumirea de roman psihologic” este „o vorbă goală”, orice roman bun trebuind să fie psihologic.¹⁷ În romanul său de debut, *În fața vieții*, scriitorul aduce un personaj creat după tipicul inadaptatului pesimist și mizantrop, fapt ce i-a atras critica lui Gherea din *Pesimistul de la Soleni*. Preocuparea pentru psihologic are uneori, în acest roman, nuanțe scientiste: „Soleanu, văzînd pînă unde poate să meargă comedia omenească, își simți mușchiul obrazului strîngîndu-se cu o amară expresie de ironie, și, dezgustat, își întoarse fața de la această scenă. El n-avea dreptate decît pe jumătate: femeile isterice sînt capabile să joace unele roluri de asemenea natură cu o sinceritate de necrezut.”¹⁸

Încercările de autoanaliză din acest roman de debut sînt notabile, dar nedesprînse încă de verbiajul romantic:

„După ce ajunse acasă, toată scena, cu emoțiunile ei nenumărate, îi trecu pe dinaintea ochilor. Simțea că pro-

¹⁶ *Idem*, p. 75—76.

¹⁷ Al. Protopopescu, *op. cit.*, p. 5—12.

¹⁸ Duiliu Zamfirescu, *În fața vieții*, București, 1884, p. 86.

gramul tacit ce și-l impusese, de a nu mai fi biruit de natura sa blîndă și cu totul umană, îi dăduse o superioritate oarecare asupra slăbiciunilor Elenei, însă — e totdeauna un însă în astfel de materie — fără să știe de ce, era nemulțumit. Oricît își impunea acest om să covîrșească blîndețea caracterului său, printr-o voință mare, punînd-o față în față cu răutatea lumii din afară, nu izbutea. Și voință avea destulă. Era un colț în fundul sufletului său, care, oricît de mic, ascundea o comoară de nesfîrșită bunătate, un recipient, legat prin firul vieții sale cu Natura cea mare, cu fluidul planetei pe care trăia, care primea noțiunea aceluia colosal *to be* din afară, și care, în microcosmul său, se manifesta printr-un fel de acțiune pozitivă, constructoare, dacă s-ar putea zice.”¹⁹

În *Viața la țară*, scriitorul dovedește și sub raport analitic perfecționarea mijloacelor sale literare, o mai sigură stăpînire a materiei, reflectată în obiectivitatea sporită cu care urmărește la Matei Damian procesul de clarificare a sentimentului său pentru Sașa. Cristalizarea rațională a unor sentimente pînă atunci nelămurite se face în jurul unei întrebări adresate Sașei: „— Dumnealui e boierul matale? întrebă unul din preoți pe Sașa, arătînd pe Matei.” „Ajuns acasă, Damian prinse a se gîndi la cele petrecute la cîmp. Întrebarea preotului, pe care el o înțelesese foarte bine, da pe față o stare de lucruri firească dar nelămurită. Sașa nu mai era o copilă, pe care un tînar o poate «compromite», cum se zice, dar era totuși o fată tînară. Starea lui sufletească față de dînsa nu avea limpeziciunea pasiunilor mari. Nici vîrsta lui, nici vîrsta ei, precum nici temperamentul omului nu erau de natură a înflăcăra dulcea admirare ce avea pentru Sașa, pînă la mărimea unei hotărîtoare pasiuni. Cînd îi zicea că e «încîntătoare», spunea un adevăr față de ea și mai cu seamă față de el însuși. Firea liniștită, cum-pănită întru toate, cu trebuința vădită de a se devota, a Sașei, răspundea minunat la aspirațiunea ideală, ce se găsește la mai toți oamenii meditativi, către o asemenea femeie. Dacă la această stare, pornită din cauze personale, se mai adăuga dorința răposatei, se poate lesne ajunge la hotărîrea calmă la care ajunsese Matei, de a vorbi lui unchiu-său,

¹⁹ Duiliu Zamfirescu, *op. cit.*, p. 50—51.

conu Dinu, despre gândurile lui de a lua pe Sașa. Însă lipsa de entuziasm făcea să nu fie hotărîrea cu totul desfăcută de orice părere de rău. Cînd un om a trăit atîta vreme singur, cu greu își schimbă viața. Trecuse așa de puțin timp de cînd se întorsese acasă și, cu toate astea, atîtea întîmplări însemnate se desfășuraseră! Dar tocmai în ele se găsea urmarea logică a noii lui vieți. Trebuia să se lege o dată mai mult de pămînt, și să se lege pentru totdeauna.”²⁰

Duiliu Zamfirescu este, fără îndoială, un fin psiholog²¹, dar această calitate se vedește mai rar în analiza propriu-zisă — ca în pagina remarcabilă reprodusă mai sus — și mai adesea în sugerarea unui gând sau a unui sentiment printr-un gest, un cuvînt sau o privire, nedisecate de scriitor, ci lăsate să-și dezvolte semnificațiile în mintea cititorilor.

S-a afirmat că în literatura română „Slavici crease modelul analizei psihologice”²². Afirmatia este prea categorică, întrucît nu poate fi vorba la sfîrșitul secolului al XIX-lea de un model al analizei psihologice, ci de contribuții — însemnate, dar mai mult fragmentare și de orientări diferite — fructificate pe deplin abia în secolul nostru. Dacă n-a fost un analist în adevăratul înțeles al cuvîntului, I. Slavici a fost, fără îndoială, un mare psiholog²³. Mișcările sufletești, simple sau complexe, sînt surprinse cu predilecție în ecoul pe care îl au în personaje. Într-un pasaj din *Popa Tanda*, scriitorul se referă la situațiile-limită, în care locul raționamentului este luat de intuiție și instinctul speciei: „Nu totdeauna însă omul gîndește. Sînt întîmplări, în fața

²⁰ D. Zamfirescu, *Viața la țară — Tănase Scatiu*, Editura Minerva, București, 1974, p. 97—98.

²¹ T. Vianu scria despre arta „de analist a lui Duiliu Zamfirescu, atentă la enigmele vieții sufletești” (*op. cit.*, p. 260), iar G. Călinescu nota: „Latura cea mai originală a romanelor lui Duiliu Zamfirescu este intenția de a nota intimitatea dintre sufletele fine, clipele de extaz erotic. Deși tratarea rămîne exterioară, apare aici pentru întîia oară pagina analitică, întrucît obiectul scriitorului nu e omul ci o stare în sine, studiată monografic.” (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, F.R.L.A., 1941, p. 476.)

²² T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, vol. I, ed. cit., p. 235.

²³ „(...) problemele psihologice pe care le pune sînt desemnate cu toată finețea unui cunoscător al naturii omenești (...)”. (M. Eminescu, „*Novele din popor*” de Ioan Slavici, în M. Eminescu, *Opera politică*, vol. II, Cugetarea, București, f.a., p. 437.)

căroră mintea stă locului : în primejdie, cînd sufletul nu mai află ajutor, în bucurie, cînd el nu află izvorul din care îi curge norocul, și în înșirarea gândurilor sale, cînd el nu le mai află legătura. Atunci cînd omul în orice chip a ajuns la locul unde puțină începe să se atingă cu neputințele sale, înceată a mai gândi, gîndind în locul său firea omenească.²⁴

Atunci însă cînd întreprinde analiza psihologică, I. Slavici o face cu o fină intuire a complexității sufletelor aparent simple, a spiritelor nespeculative. Originalitatea scriitorului constă în capacitatea de a se insinua în interiorul personajului, de a prezenta, prin intermediul reproducerii indirecte și a stilului indirect liber, gîndurile acestuia. Psiholog și al sufletului colectiv, I. Slavici preia adesea rolul de exponent al opiniei publice, asumîndu-l cu ajutorul stilului oral²⁵ și creînd o alternanță între imaginea personajului reflectată de părerea generală, de „gura satului“, exprimată de o voce²⁶ de cele mai multe ori anonimă, și personajul însuși, în prezentarea directă a psihicului și actelor sale. În *Popa Tanda*, ascultăm parcă pe un consătean al părintelui Trandafir caracterizîndu-l pe acesta și îl ghicim dînd aprobator sau muștrător din cap la anumite trăsături de caracter ale tînărului cleric și susținîndu-și aprecierile prin citarea unor ziceri populare cu valoare de sentențe și exprimînd opinia colectivă :

„Pe părintele Trandafir să-l țină Dumnezeu ! Este om bun ; a învățat multă carte și cîntă mai frumos decît chiar și răposatul tatăl său, Dumnezeu să-l ierte ! și totdeauna vorbește drept și cumpănit ca și cînd ar citi din carte. Și harnic și grijitor om este părintele Trandafir. Adună din multe și face din nimica ceva. Strînge, drege și culege, ca să aibă pentru sine și pentru alții. (...)

Minunat om ar fi părintele Trandafir dacă nu l-ar strica un lucru. Este cam greu la vorbă, cam aspru la

²⁴ I. Slavici, *Nuvele*, Editura Scrisul românesc („Clasicii români comentati”), Craiova, f.a., p. 66.

²⁵ „Ion Slavici introduce oralitatea populară în scrierile sale înaintea lui Creangă”. (T. Vianu, *op. cit.*, p. 162.)

²⁶ Pentru problema „vocilor” în opera scriitorului, cf. Magdalena Popescu, *Slavici*, Editura Cartea românească, București, 1977.

judecată ; prea de-a dreptul, prea verde — fățiș. El nu mai sucește vorba, ci spune drept în față, dacă i s-a pus ceva pe inimă. Nu e bine să fie omul așa. Oamenii se prea supără când le luăm căciula din cap. Și e bine să trăim bine cu lumea.”²⁷

Asemenea considerații generale, de natură etică, sînt inserate și în pasajele analitice, făcînd din I. Slavici — atent la caracter, la esența umană — un moralist. În aceste pasaje, prozatorul se transpune în însuși stilul, vorbit, al personajului respectiv, pentru ca, în momentul următor, să-i cenzureze gândurile printr-o frază moralizatoare. În opera lui Slavici monologul interior nu urmărește incoerența gândurilor, ci succesiunea lor ordonată, pusă de personaj nu în slujba explicării unor porniri, ci mai mult a justificării lor. Procedeeul este evident în *Moara cu noroc* :

„Și numai cînd se întorcea de la Ineu, Ghiță simțea că Lică are dreptate. El îi dăduse lui Pinte cel patrusprezece bucăți de hîrtie, dar nu-i spusese un lucru : că jumătate din bani sînt ai săi, ci, dimpotrivă, stăruise ca jandarmul să-i schimbe banii deplini, pentru ca Lică să nu simtă nimic. Îi fusese în mai multe rînduri vorba pe buze, însă totdeauna își zicea : «Adecă de ce folos ar fi dac-ar mai afla-o și asta !?» Iară acum, cînd se întorcea la Moara cu noroc, își punea de gînd că i-o va spune într-alt rînd.

— Într-alt rînd ? Da ! însă în curînd el se încredința că nu poate să i-o spună, și cu cît mai mult se încredința despre aceasta, cu cît mai dinadins se ferea de Pinte.

Și omul foarte lesne se împacă cu păcatele sale.

«Ei ! ce să-mi fac ! ? își zise Ghiță în cele din urmă. Așa m-a lăsat Dumnezeu ! Ce să-mi fac dacă e în mine ceva mai tare decît voința mea ! ? Nici cocoșatul nu e însuși vinovat că are cocoșă în spinare : nimeni mai mult decît dînsul n-ar dori să n-o aibă.”²⁸

Analiza psihologică surprinde în cazul lui Ghiță oscilația între setea de cîștig și orgoliul convertit în dorința de răzbunare, ambele impulsuri lipsite de măsură și sancționate pentru aceasta de etica imanentă operei lui Slavici, pedeptoare de hybris ca și justiția divină din vechea tragedie grecească.

²⁷ I. Slavici, *op. cit.*, p. 54.

²⁸ I. Slavici, *Nuvele*, Editura Minerva, București, 1975, p. 212—213.



Evoluția în timp a psihologiei personajelor — vizibilă în *Moara cu noroc* la Ghiță și Ana — caracterizează și romanul lui I. Slavici, *Mara*²⁹. Persida și Hubărnațl, deci tinerii, sînt supuși în roman acestei evoluții. Fiica Marei trăiește primii fiori ai dragostei și autoanaliza îi vedește imposibilitatea de a-și preciza sentimentul, în modalități nu cu mult deosebite de cele din *Zburătorul* lui Heliade-Rădulescu :

„Avea în sufletul ei ceva ce nu putea să spună nimănui, iar aceasta nu pentru că s-ar fi sfiit, ci pentru că nu știa nici dînsa ce are. Se temea ea însăși de sine, simțea c-o apucă din cînd în cînd o pornire năvalnică și-i vine să se ducă, ea singură nu știa unde, și să facă, ea singură nu știa ce. Mii și mii de primejdii, nenorociri peste nenorociri, zbuciumări peste zbuciumări, o viață plină de nevoi și de dureri : le presimțea, le știa parcă pe toate cum vin.“³⁰

Faptul de a deschide fereastra pentru a-i da un semn lui Națl este pentru Persida o dovadă de îndrăzneală, de călcare a conveniențelor și un efect al aceleiași sentiment încă incert.

„Nu era păcat, nici un rău nu i-a făcut Persida nimănui, și totuși ea se simțea umilită, nu mai putea să privească în ochii maichii Aegidiei și nu se mai ducea, nu mai voia să se ducă la fereastră.

Îi era parcă o apucase un fel de nebunie, care a trecut.

Da ! a fost o nemaipomenită ștrengărie, de care îi era rușine, și mult ar fi dat ca nici el să nu fi băgat de seamă, cînd ea a deschis fereastra.

Dar, la urma urmelor, de ce a și deschis-o ? Numai și numai ca să-i arate că puțin îi pasă de dînsul, că poate, dacă vrea s-o deschidă, numai și numai ca să rîdă de dînsul.“³¹

Dar Mara, personajul titular și cel mai bine conturat al romanului este caracterizat prin comportament. Caracte-

²⁹ „Slavici introduce în romanul românesc, după ce o făcuse și în cadrul nuvelei, viziunea caracterelor în mișcare, înțelegă ca revelare progresivă și totodată ca notare a transformărilor, în funcție de evenimentele traversate și de funcția lor modelatoare.“ (Șt. Cazimir, *Dimensiunea interioară. Un aspect al evoluției romanului românesc în secolul al XIX-lea*, în *Limbă și literatură*, nr. 2, 1975, p. 265.)

³⁰ I. Slavici, *Mara*, Editura Tineretului, București, 1964, p. 61.

³¹ *Ibidem*, p. 54.

rul și gândurile îi sînt prezentate prin amestecul de analiză directă, monolog și perspectivă a opiniei publice, caracteristic lui Slavici, procedee puse ironic în contrast cu comportamentul.

I. L. Caragiale s-a declarat adversar al „analizei psihologice” întreprinse la modul romantic, al digresiunilor și comparațiilor pompoase care întîrzie deznodămîntul: „Dumneata ai uitat se vede că, pe cîtă vreme noi am privit împreună panorama mirifică a mării numai de hatîrul unei uzate și banale comparațiuni, ai uitat că, departe de acel impunător spectacol, într-un colț discret de berărie, amicul nostru Petru stă cu halba ridicată d’asupra frunții închipuitului său rival. Dumneata nu bagi de seamă, pentru că ești distrat, că cei doi vechi prieteni sînt osîndiți să mai stea mult în aceeași atitudine, ca grupul lui Canova, *Teseu răpunînd pe Minotaur*, fiindcă autorul mai are încă vreo treizeci de pagini de digresiuni, cari se numesc, în critica modernă, *analiză psihologică*.”³²

Combătînd excesele romantice, de pe pozițiile unui ideal de concizie clasică, dublat de aspirația pozitivistă datorată influenței naturaliste, marele prozator reprezintă un caz deosebit de interesant de fuziune a analizei psihologice cu stilul comportamentist.

Contrastul apare, la nivel stilistic, între caracterul subiectiv al mișcărilor sufletești relatate și tendința de obiectivitate a relatării. Obsesiile, temerile, domeniul oniric, trăirile psihice paroxistice sînt tratate într-un stil ce se vrea neutru, adesea exagerat de sincopat, naratorul părăsind pe alocuri a se identifica proceselor interioare ale personajelor, pentru ca, în momentele următoare, să-și trădeze detașarea de clinician, marcată gramatical de persoana a treia. Este vorba, desigur, de o tehnică pe care scriitorul o stăpînește cu măiestrie³³, dar dincolo de ea, în straturile mai profunde ale personalității creatoare, putem bănuî un joc subtil între

³² I. L. Caragiale, *Cîteva păreri*, în *Opere*, vol. III, Editura Cultura Națională, București, 1932, p. 73.

³³ Șt. Cazimir observă și în proza lui I. L. Caragiale aspecte de regie a spectacolului: „Părăsind în unele momente postura tradițională a demiurgului omniprezent și omniscient, naratorul simulează o cunoaștere incompletă a evenimentului relatat sau ascunde intenționat cititorilor unele date ale acestuia.” (Șt. Cazimir, *Modalități ale studiului*

empatia demiurgului față de plăsmuirile imaginației sale și distanțarea de ele, pe care i-o dă inteligența critică. Această oscilație este identificabilă și în cazul personajelor comice ale marelui dramaturg, pe care declară succesiv — aparent paradoxal, dar în fond cu egală îndreptățire — că le urăște și că le iubește.

Acest amestec de identificare și detașare, de analiză psihologică și stil comportamentist au făcut ca nuvelele lui I. L. Caragiale să fie subordonate sau nu prozei analitice.³⁴ Nu este vorba, firește, de analiză în sensul clasic, dar, prin profunzimea pătrunderii psihologice și prin puterea de sugestie cu care capătă expresie literară, aceste creații au înrîurit pe scriitorii care, în secolul al XX-lea, au sondat stările obsesive.

O întreagă latură a creației lui I. L. Caragiale stă sub semnul obsesiei. În psihicul afectat de oboeală, ereditate sau boală — ori numai de o deosebită acuitate senzitivă — al personajelor, anumite percepții dobîndesc o ascuțime exagerată, obiectul lor ajungînd la proiecții enorme. Frica maldivă transformată în contrariul ei (*O făclie de Paște*, monologul *1 Aprilie*), posesiunea incertă a unor bunuri cîștigate întîmplător (*Două loturi*, *În vreme de război*) sau oboeala exacerbată de senzația inconfortului (*Grand Hôtel „Victoria Română”*) sînt stări creatoare de fantasmе, în care coșmarurile dobîndesc aparența realității și realitățile aspecte de coșmar. Notăția succintă a impresiilor în ordinea

psihologic în nuvela românească de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, în *Limbă și literatură*, Seria I, Prelegeri 2, *Lectura modernă a textului literar narativ*, Societatea de științe filologice din R.S.R., București, 1978, p. 73.)

³⁴ G. Călinescu scria despre *O făclie de Paște*: „I s-a zis des nuvelă psihologică, deși ea este mai mult fiziologică, etnologică, în sfîrșit dintr-un cîmp de relații ce depășesc cu mult conștiința.” (*Istoria literaturii române...*, ed. cit., p. 436); mai departe, semnală însă că, în cazul nuvelei *În vreme de război*, „domeniul e curat psihologic” (*idem*, p. 438). T. Vianu observă: „Renunțînd la portretul moral și la despicarea complexelor sufletești, Caragiale nu folosește mai mult nici așa-numitul portret fizic. (...). În schimb, ceea ce notează Caragiale, cu o insistență care trebuie neapărat reținută, este reacția fiziologică, vaga senzație organică, cenestezia eroilor.” (*Arta prozatorilor români*, ed. cit., vol. I, p. 173—174.) În schimb, Șt. Cazimir afirmă: „Problematika nuvelor sale este una dominant psihologică, sondînd cu asiduitate abisurile vieții interioare.” (*Op. cit.*, p. 72.)

în care se prezintă ele spiritului ia forme de monolog interior, unde aluzia ironică introduce o notă de detașare, repede acoperită de exagerarea obsesivă a percepțiilor :

„Zece ceasuri... Să mă culc... Las ferestrele deschise și lumînarea aprinsă și mă așez în pat... Mă doare capul... Băiatul cu prăjitura... Ce ochi !... Oare să fi existînd de-ochiul ?... Un neastîmpăr nesuferit îmi furnică din talpă pînă-n creștet... Insecte !... Iute jos din pat !... Iau lumînarea să văd de aproape... E grozav !... Un popor întreg, ca la un plebiscit... (...) Îmi arde toată pielea ; nu pot adormi ; sînt amețit, nervii iritați — simt enorm și văz monstruos.”³⁵

Impresia de obsesie, de delir, este accentuată printr-o savantă decalare între vizual și auditiv. Starea normală presupune o concordanță a celor două categorii de percepții, în timp ce obsesia sau oniricul înseamnă o exagerare cu precădere a uneia dintre acestea. Un spectacol mut creează o impresie de absurd, iar un sunet în întuneric este tulburător prin asociațiile necontrolate pe care le determină. Perdeaua sonoră creată de mersul trăsurilor face ca spectacolul din birtul de peste drum să aibă un aspect ireal, de pantomimă : „Dincolo, în birt, sînt două femei și doi tineri ; beau și rîd ; lîngă ei pe o laviță cîntă doi lăutari. După gesturile și grimasele cobzarului, după mișcările ce le face cu pîntecele, pare a fi un cîntec obscen. Dacă n-ar fi trăsurile, cari se-nvîrtesc mereu pe dinaintea otelului, aș auzi tot...”³⁶

Stările onirice ale hangiuului Stavache, eroul nuvelei *În vreme de război*, sînt pregătite prin senzații auditive, prin zgomote cu efect hipnotic în repetarea lor regulată. Apariția senzației vizuale, contrastantă cu imaginile anterioare, anunță începutul visului :

„Afară plouă mărunțel, ploaie rece de toamnă, și boabele de apă prelingîndu-se de pe streșini și picînd în clipe ritmate pe fundul unui butoi dogit, lăsat gol într-adîns la umezeală, făceau un fel de cîntare cu nenumărate și ciudate înțelesuri. Legănate de mișcarea sunetelor, gîndurile omului

³⁵ I. L. Caragiale, *Grand Hôtel „Victoria Română”*, în *Opere*, tomul I, Editura Cultura Națională, București, 1930, p. 76.

³⁶ *Idem*, p. 75—76.

începură să sfîrîie iute în cercuri strîmte, apoi încet-încet se rotiră din ce în ce mai domol, în cercuri din ce în ce mai largi, și tot mai domol, și tot mai larg. Cînd cercul unui gînd ajunsese-n fine așa de larg încît conștiinții îi era peste putința din centru să-l mai urmărească din ce se tot depărta — omului i se pare c-aude afară un cîntec de trîmbițe... militari, desigur.

Hangiul ascultă mai bine : cîntecul strălucește din ce în ce mai tare. Se apropie.

D-l Stavrache iese afară pe prispa cîrciumii.

E o zi luminoasă de primăvară.”³⁷

Pe plan stilistic, tranziția de la realitate la lumea visului este marcată, aproape imperceptibil, prin utilizarea timpurilor verbale. Evenimentele reale sînt evocate prin intermediul imperfectului (precum „făceau”), procesele psihice ale părăsirii stării de veghe sînt exprimate de perfectul simplu („gîndurile omului *începură* să sfîrîie”, „*se rotiră*”, „cînd cercul unui gînd *ajunsese*”), iar prezentul devine, în mod aparent paradoxal, timpul iluziei („i se pare”, „ascultă”, „strălucește”, „se apropie”, „iese”, „e o zi”). Spunem aparent paradoxal pentru că intenția scriitorului de fapt aceasta este : de a sugera impresia de realitate, intensitatea cu care trăiește Stavrache visul, iluzia, devenite pentru el mai puternice decît realul.

Pe acuitatea exagerată a auzului se clădește și culminația obsesiei lui Leiba Zibal din noaptea de Înviere : „Zgomote nehotărîte vin din depărtare... Parcă sunt tropote de cai, bubuituri de mai înfundate, convorbiri misterioase și agitate. O încordare înaltă a atenției ascute simțirea auzului în singurătatea nopții ; cînd ochiul e dezarmat și neputincios, auzul pare că luptă să și vază.”³⁸

Pașii cailor care se apropie, nisipul scîrîind sub papuc, șoaptele călăreșilor, toate aceste zgomote sporesc spaima. Senzațiile auditive sînt gradate cu artă : „Ceasornicul țâcănea în perete. Zgomotul acesta monoton supăra pe Zibal. Omul nostru puse mîna pe limba ce se legăna și-i stinse mișcarea.

³⁷ I. L. Caragiale, *În vreme de război*, *ibid.*, p. 173—174.

³⁸ I. L. Caragiale, *O făclie de Paște*, *ibid.*, p. 62

Gura lui era uscată. Îi era sete. Spălă un păhăruț în cada cu trei picioare de lângă tarabă și voi să-și toarne rachiubun dintr-un șip; dar gîtul șipului începu să clănțanească tare pe buzele paharului. Aceste sunete erau și mai supărătoare. A doua încercare, cu toată voința lui de a-și birui slăbiciunea, nu avu mai mult succes.

Atunci, renunță la pahar, lăsîndu-l să cază domol în apă, și înghiți de cîteva ori din șip. Puse după aceasta la loc șipul, care, atingînd scîndura, produse o ciocnitură de speariat. Un moment, se opri înecat de această impresie.³⁹

Zgomotele răsună în continuare în auzul omului, înnebunit de frică; clopotele, toaca, trosnitura pasului celor care se apropie de poartă, sfredelul rozînd lemnul. Cînd groaza ajunge la paroxism, transformîndu-se în curaj dement, senzațiile auditive sînt obnubilate de cele vizuale, de fixitatea și curiozitatea cu care Leiba Zibal, trecînd pragul normalului privește contorsiunile mîinii arse: „Zibal privește fără să clipească procesul de descompunere a mîinii ce desigur nu l-ar fi cruțat pe dînsul. — El n-auzise urletele de afară ale nenorocitului: era acum prea interesant ce vedea ca să mai și auză.”⁴⁰

G. Călinescu a remarcat cu pătrundere aspectele naturaliste ale nuvelei *O făclie de Paște* și a urmărit gradarea explicației cauzale (prin ereditate, traumă infantilă, mediu nesănătos, acumularea amenințărilor) a gestului lui Leiba Zibal.⁴¹ Pe alocuri, naturalismul se învecinează cu hiperbola romantică, disprețuită de Caragiale, dar insinuată în text, probabil prin forța unei tradiții literare:

„În creierul care ardea, imaginea sfredelului lua niște dimensiuni nemaiînchipuite. Unealta, învîrtindu-se mereu, creștea la infinit, și borta devenea tot mai mare și mai mare, așa de mare în sfîrșit, încît în cadrul ei rotund, monstrul putea s-apară în picioare fără să se aplece. Ceea ce se petrecea în acel creier ieșea din sfera gîndirii umane: viața se ridicase la o treaptă de exaltare din care toate se vedeau, se auzeau, se pipăiau enorme, de proporții haotice.”⁴²

³⁹ *O făclie de Paște*, loc. cit., p. 63.

⁴⁰ *Idem*, p. 68.

⁴¹ G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, ed. cit., p. 436—437.

⁴² *Idem*, p. 64.

Psihologic, obsesia se leagă de procesele de autosugestie, al căror studiu a fost dezvoltat în ultimele decenii ale secolului trecut și pentru care I. L. Caragiale a arătat interes, chiar și sub formă polemică, parodiind aceste concepții și însuși mecanismul obsesiei, prin intermediul conului Leonida :

„Ei ! domnule, câte d-astea n-am citit eu, n-am păr în cap ! Glumești cu omul ! Se-ntîmplă... (cu tonul unei teorii sigure) că ființă de ce ? o să mă-ntrebi... Omul, bunioară, de par egzemplu, dintr-un nu-știu-ce ori ceva, cum e nevricos, de curiozitate, intră la o idee ; a intrat la o idee ? fandacsia e gata ; ei ! și după aia, din fandacsie cade în ipohondrie. Pe urmă, firește, și nimica mișcă.“⁴³

Aceeași parodie în scena din *D'ale carnavalului*, în care Catindatul se arată un adept al autosugestiei, iar Iordache, un pozitivist convins, crezînd nezdruccinat în relația necesară și imediată dintre cauză și efect :

„CATINDATUL : Nu ți-am spus că m-a învățat unul de la noi de la percepție... zice c-a citit în cartea lui Matei.

IORDACHE : De la Matei citire ?

CATINDATUL : Nu vanghelistul, ăsta e altul, e doftor de bătători în Italia și face și văpsea pentru păr...

IORDACHE : Ei ?

CATINDATUL : Ei ? să zicem că mă doare : întîi rabd cît pot... pe urmă, pui doftorii ; pe urmă, dacă văz că nu mai merge, mă duc hotărît la bărbier să mi-o scoată... bun ! Cum intru...

IORDACHE : Ei ! prin urmare...

CATINDATUL : Cum intru, zic serios : știi s-o scoți ? scoate-mi-o. De par egzemplu, adineaori la d-ta... Dumneata nici nu înțelegeai ce vreau eu... Și pe urmă, mă dau în vorbă mai de una, mai de alta... Dar cînd intru, simț odată ca un cuțit (*arată la falcă*) cald, și pe urmă rece ; pe urmă din vorbă-n vorbă, vîi d-ta, sub-firugul, cu cleștele : atunci de-odată simț iar un cuțit... rece, și pe urmă numaidecît cald... și pe urmă nu mai simț nimic... Vezi d-ta, pesemne, nu știu cum devine carevasăzică de este al naturii lucru ceva, că

⁴³ I. L. Caragiale, *Conul Leonida față cu reacțiunea*, scena IV, în *Opere*, tomul VI, Fundația pentru literatură și artă, București, 1939, p. 66—67.

măseaua, în interval de conversație, de frică trece... Ei... al dracului italianul !

IORDACHE (*care a ascultat cu multă atenție*) : Fugi, d-le, cu superstițiile italienești... Îmi pare rău de d-ta, om tânăr !... Bine, d-ta nu vezi cum e naturelul la toate, că trebuie să aibă o bază, măcar cât de mică, dar să fie bază. Ce nu are bază cum poate să fie naturel ? Ori să-mi spui d-ta că Matei ăla al d-tale — că eu nu-l cunosc — te-a învățat adică să mergi pînă ploaie fără umbrelă și să zici, numai așa la un capriț, că e soare... și să nu te ude... Auzi d-ta mofturi italienești !⁴⁴

Catindatul atribuia această metodă de autosugestie prin extensie și oarecum abuziv lui „Matei”. Acesta, pe numele său adevărat Cesare Mattei, intitulându-se „conte”, era un homeopat a cărui carte, scrisă pe alocuri într-un stil amintind de personajul molieresc Diafoirius și tradusă în limba română în 1885,⁴⁵ anul premierei comediei *D'ale carnavalului*, recomanda ca remedii universale cinci lichide de fabricație proprie, pentru uz extern și acționînd asupra terminațiilor nervoase, intitulate „electricitate” : roșie, galbenă, albă, albastră, verde. (Catindatul vorbește de „electricitatea lui Matei”.)

Referirile la comedii au avut doar scopul de a releva preocuparea scriitorului față de aspectele sugestiei, și nu de a identifica în dramaturgia lui sursele prozei analitice.

Interesat de problemele psihologiei, I. L. Caragiale este, cu arta sa de prozator, un precursor al analizei psihologice în literatura română, opera sa dovedind, odată mai mult, că rădăcinile autohtone ale romanului românesc de analiză trebuie căutate cu precădere în nuvela de inspirație naturalistă de la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

⁴⁴ I. L. Caragiale, *D'ale carnavalului*, actul I, scena III, *op. cit.*, p. 184—185.

⁴⁵ Cesare Mattei, *Noul și adevăratul Vade-Mecum al electro-homeopatiei. — Știința nouă care curărește singele și însănătoșește organismul*. Tradus din italienește de D-na C. Bruzzesi. București, Tipografia româno-italiană, 1885.

IV. LUCIDITATEA ANALIZEI ȘI TENTAȚIA AUTENTICITĂȚII

Din diversitatea modalităților de analiză psihologică practicate de romanul interbelic se desprinde ipostaza scriitorului lucid și dornic de autenticitate.¹ Structural deosebiți de romancierii cu suflu epic și tinzând a face concurență stării civile, scriitori precum Camil Petrescu, Anton Holban, G. Ibrăileanu, Mircea Eliade sau Mihail Sebastian consideră autentică și demnă de consemnat numai propria experiență, înțeleasă ca trăire sufletească și dramă intelectuală. Negînd dialectic, din perspectiva operei lui Proust sau Gide, omnișcența și impasibilitatea unor romancieri ca Balzac, Tolstoi sau Galsworthy, ei reîntîlnesc peste timp, cu o altă problematică, alt ton și de pe o altă bază teoretică, analiza egocentrică, sinceră și oarecum indiferentă față de evenimentul epic, practică de un Rousseau, Benjamin Constant sau Stendhal.

Autenticitatea este unul dintre conceptele fundamentale vehiculate în lumea literară românească în perioada dintre cele două războaie mondiale. Petru Comarnescu îl consideră definitoriu pentru o întreagă generație, aceea a „experiențialismului”: „Astăzi, tinerii par a se pronunța mai cu seamă pentru autenticitatea experienței, pentru respectarea conținutului sufletesc (pentru a vorbi într-un limbaj care nu-i al meu) sau, în alte cuvinte, pentru prețuirea, în primul

¹ Alexandru Protopopescu vede în autenticitate ideea întru care devin solidare diversele orientări ale romanului românesc de analiză. (Al. Protopopescu, *op. cit.*, p. 296).

rînd, a experienței umane și nu a teoriilor sau principiilor independente de ea”.²

Deplîngînd la contemporanii săi pierderea (temporară) a „simțului metafizic al existenței”, Petru Manoliu afirma într-un articol din revista *Discobolul* că „omul nu poate fi niciodată original, ci numai autentic”, autenticitatea reprezentînd pentru eseistul citat un ideal realizabil prin „ieșirea din timp și moartea psihologicului.”³

Conceptul de autenticitate se afirmă în epocă în strînsă legătură cu ideea de generație. O întreagă literatură a fost consacrată (la noi și în străinătate) tinerilor care, în anii următori primului război mondial, năzuiesc spre o lume nouă și se caută cu aviditate pe ei înșiși, adesea dezorientați, dar convinși că aduc cu ei un suflu înnoitor, condamnînd contemplativitatea sterilă și propovăduind (adesea cu excese profitabile unor forțe nefaste ce au acționat la un moment dat) trăirea, experiența. Exaltarea individualului (justificat prin autenticitate) și a generației este în definitiv o atitudine de structură romantică și se opune poziției clasice (în sensul larg, de permanență spirituală, al termenului) care privește lucrurile *sub specie aeternitatis*, subordonînd originalitatea repetabilului și individualul generalizărilor caracterologice, identificînd de-a lungul istoriei repetarea acelorași structuri și atitudini fundamentale.

În perioada de care ne ocupăm, o astfel de atitudine clasică este reprezentată de un Mihail Sadoveanu, care, în romanul său din 1936 *Cazul Eugeniței Costea* sacrifică în aparență modei literare, în fond realizînd o scriere pe alocuri polemică și cu intenții parodice, care reies din înseși intervențiile scriitorului. Un *alter-ego* al acestuia, Sava Dumitrescu, naratorul, este rugat de tinerii săi prieteni să scrie despre viața Eugeniței Costea, pe care a cunoscut-o și care le simbolizează generația : „Viața unui copil al vremii noastre, a tipului reprezentativ, nu excepțional, viața de toate zilele, viața noastră a tuturor, viața nenorociților de după

² Petru Comarnescu, *Observații provizorii asupra mentalității tinerei generații*, în *Azi*, an 1, nr. 2, aprilie 1932, p. 196—202.

³ Petru Manoliu, „Autenticitate și originalitate”, în *Discobolul*, nr. 9, mai 1933, p. 7—8.

război. (...) Această viață totdeauna de zbucium și ades de tragedie să ne-o descrii. Eugenița Costea e ceea ce sîntem noi întrucîtva.”⁴ Sadoveanu este în acest caz tributariu și unor reminiscențe literare, întrucît vorbește de un fel de „confesiuni ale unui copil al secolului”, ce amintesc de Musset. Din perspectiva istoriei, generația își pierde semnele caracteristice pe care se străduiește să și le afirme: „Tinerii mei prietini se înșală crezînd că ei trăiesc o epocă grea și sînt o generație cum n-a mai fost. În general fiecare om se analizează complezent și se socoate un tip excepțional. Iar această generație atît de nenorocită rîde și se agită mai mult decît cea care a precedat-o. (...) Vrea totul, pretinde totul; socoate că de la ea pornește lumea și la ea se sfîrșește. Toate generațiile tinere, la toate epocile, au avut această înflorire explozivă.”⁵ „Tinerii săi prieteni” îi cer naratorului să reînvie personajul, în spiritul literaturii autenticității, pe bază de observații și de documente: scrisori și jurnal intim. Romancierul apără însă drepturile ficțiunii: „În orice caz viața acestei tinere persoane ar putea să servească numai ca document romancierului. Tinerii mei amici însă cer o istorisire-raport. În orice caz, cer adevărul istoric în romanul meu, pe cînd un roman nu trebuie să fie decît ficțiune. Viața își are eroii ei; literatura creează o altă serie. Viața n-are nevoie să se justifice și poate fi absurdă în scenariile ei: pe cînd literatura n-are acest drept. De aceea viața poate da elemente dispartate, pe care romancierul, în ficțiunea lui, le argumentează, păstrînd însă ficțiunea ca o lume a sa proprie.”⁶

Și aici arta lui Sadoveanu se vădește a fi aceea a evocării căci, ceea ce-l îndeamnă pe narator să renunțe la refuzul de a scrie despre Eugenița Costea este amintirea vie a ochilor ei, iar lumea pe care impresia lor i-o reînvie în cuget este prezentată liric și mai mult din afara decît dinlăuntrul personajelor. Din cînd în cînd, ironia subliniază

⁴ Mihail Sadoveanu, *Cazul Eugeniței Costea*, în *Opere*, vol. 14, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1959, p. 180.

⁵ *Ibid.*, p. 181.

⁶ *Ibid.*, p. 182.

distanțarea de cîte o modă literară : „Aici, rețetele literare ale timpului ar pretinde un monolog interiorizat mai întins.”⁷

Celor care abuzau de noțiunea de autenticitate, agitînd-o ca pe un standard, li se opune replica judicioasă a lui Octav Șuluțiu, care demonstrează că „autenticitatea, cel puțin în înțelesul pe care i-l dă azi⁸ critica, nu poate constitui un mijloc definitoriu al valorii” în literatură, aceasta din urmă bazîndu-se pe artificiu (în sens de artefact) și dînd iluzia vieții, nu recreînd-o : „Autenticul nu este așadar decît un criteriu de viață. Între autentic și estetic e o relație de succesiune și de consecință, iar nu una de suprapuneri. Esteticul nu e decît o prelungire a existenței, deci a autenticului. Dar o prelungire în sens de substanțializare. Căci nu tot ce e autentic poate intra în artă.”⁹

Trecînd în revistă accepțiile termenului de „autenticitate”, Adrian Marino¹⁰ relevă sensurile etice și obiective ale conceptului. Astfel, în accepția sa etică, de sinceritate, de fidelitate față de sine, autenticitatea a stimulat în literatură autoanaliza, investigarea zonelor psihice ascunse. În sens obiectiv, opusă fabulației, ideea de autenticitate i-a făcut pe scriitori să caute și să cultive documentul, să transforme romanul într-un dosar de existență. Totodată, scriitorii adepți ai ideii de autenticitate sînt adversarii stilului frumos, ai meșteșugului literar. Vom întîlni toate aceste trăsături definitorii în operele romancierilor discutați în acest capitol.

Între aceștia există notabile diferențe : delicatețea personajului lui Ibrăileanu, opusă orgoliului eroilor lui Camil Petrescu, atracția lui M. Eliade spre exotic, mitic și fantastic, preocuparea pentru diferite alte domenii, în afara romanului (teatru, critică, mitologie), diversitate în structura operelor etc. Îi unește, însă, prin romanele ce le aparțin și de care ne vom ocupa¹¹, încercarea de a impune o for-

⁷ *Op. cit.*, p. 386.

⁸ În 1934 (n.n.).

⁹ Octav Șuluțiu, *Autentic și estetic*, în *Azi*, an. III, nr. 1, ianuarie 1934, p. 958—964.

¹⁰ Adrian Marino, *Autenticitatea*, în *Dicționar de idei literare*, vol. I, Editura Eminescu, 1973, p. 160—176.

¹¹ Vom lua în discuție restul operei scriitorilor tratați numai în măsura în care servește demonstrația referitoare la creația lor romanească.

mulă epică a analizei lucide, aplicată propriei experiențe interioare.¹²

Constatăm, de asemenea, la toți acești scriitori, o susținută preocupare teoretică pentru problemele romanului, semn și acesta de luciditate și intelectualism : studiul lui Ibrăileanu despre creație și analiză, articolele lui Camil Petrescu din *Teze și antiteze*, teoria lui Anton Holban despre romanul static, „considerațiile asupra romanului modern”, făcute de M. Sebastian, preferința lui M. Eliade pentru „romanul de idei”, toate acestea constituie contribuții importante la teoria genului și, în același timp, căi de acces spre înțelegerea propriei lor opere.

O altă trăsătură comună : romanele lui Camil Petrescu, A. Holban și G. Ibrăileanu, precum și acelea care ne interesează din creația lui M. Eliade (*Șantier*) și M. Sebastian (*De două mii de ani*) sînt scrise la persoana întâi, întărind astfel impresia de autenticitate a discursului epic. Dar, cu excepția cărților lui M. Sebastian și M. Eliade, aceste romane nu reprezintă confesiuni nemijlocite ale autorilor lor, ci utilizează, ca și Marcel Proust, intermediari între ei și public : naratorii, care, deși transmit experiența autentică a romancierilor, totuși nu se identifică total cu aceștia, nici prin nume, nici prin biografie.

Glosînd pe marginea articolului din 1927 al lui M. Ralea, intitulat *De ce nu avem roman ?*,¹³ CAMIL PETRESCU pledează pentru un roman al problemelor de conștiință. Pornind de la afirmația criticului *Vieții românești*, conform căreia „romanul întîrzie” în literatura noastră deoarece „individul nu este încă complet degajat de mediu”, autorul *Tezelor și antitezelor* se arată partizanul unei reducții fenomenologice care, spre a da posibilitatea personajului de roman să-și dezvolte problematica psihologică, estompează

¹² Cf. Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 12 : „În deceniul premergător izbucnirii celui de-al doilea război mondial, se semnalează în proza noastră de observație psihologică tendința unei căutări a autenticității, cu un scris anticalofil, care merge la exprimarea exclusivă a unor experiențe personale, concepute ca un act de aventură a cunoașterii. Asistăm cu acest prilej la un proces de subiectivizare lucidă a romanului, conjugînd în esență proustianismul cu gidismul.”

¹³ Mihai Ralea, *op. cit.*

preocuparea pentru mediu, slăbind legăturile dintre acesta și erou :

„Literatura presupune firește probleme de conștiință. Trebuie să ai deci ca mediu o societate în care problemele de conștiință sînt posibile. (...) Eroul de roman presupune un zbucium interior, lealitate, convingere profundă, un simț al răspunderii dincolo de contingentele obișnuite. Sau cel puțin, chiar fără suport moral, caractere monumentale, în real conflict cu societatea”.¹⁴

În acest spirit, Camil Petrescu avea să facă din Ștefan Gheorghidiu beneficiarul unei importante moșteniri, iar din Fred Vasilescu fiul unui milionar, pentru ca aceștia, eliberați de griji materiale, să se poată preocupa de problemele conștiinței. Totuși, dimensiunea socială nu lipsește din romanele scriitorului ; este de ajuns să ne gândim la conflictul dintre Ștefan și Nae Gheorghidiu, la figura de analfabet parvenit a lui Tănase Vasilescu Lumînăraru sau la drama lui Ladima. Personajele lui Camil Petrescu sînt însă definite esențial prin drame de conștiință. În concepția romancierului se desenează, ca și la Ibrăileanu, două lumi aflate în raporturi de continuitate și de opoziție : lumea conștiinței și aceea a naturii primare, instinctive : „În afară de conștiință, totul e o bestialitate”,¹⁵ afirmă Ștefan Gheorghidiu. Romancierul trebuie să se ocupe nu de impulsurile instinctive, cum procedau naturalistii, ci de aventurile conștiinței. Nici chiar psihologia, știință particulară, nu este un bun îndreptar pentru artistul „noii structuri”, acesta fiind chemat să-l însoțească pe filozof, să-și pună opera sub semnul „problematicii absolutului”. Între literatură și filozofie există însă deosebiri esențiale în ceea ce privește, printre altele, limbajul și nivelul de generalitate. Ștefan Gheorghidiu este un personaj viu, care suferă nu din cauza unei teorii filozofice, ci a unui sentiment omenesc, gelozia. Numai că la un personaj problematic, intelectual, ca el, acest sentiment uman dobîndește semnificații cosmice, pune în discuție o întregă scară valorică. Sîntem departe de perceperea infi-

¹⁴ Camil Petrescu, „De ce nu avem roman”, în *Teze și antiteze*, Editura Minerva, București, 1971, p. 236.

¹⁵ Citatele sînt reproduse după : Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. Vol. I—II. Editura pentru literatură, „B.P.T.”, București, 1965.

delităţii femeii din unghiul respectabilităţii sociale, de „onoarea de familist” a Jupînului Dumitrache, sau de simpla teamă de ridicol. Neîncrederea în Ela înseamnă pentru Ştefan Gheorghidiu „prăbuşire lăuntrică”, ruperea „axei sufleteşti”, pierderea încrederii „în vigoarea şi eficacitatea inteligenţei mele”, „remanieri de ecuaţii întregi sufleteşti”. Ca şi Pietro Gralla, întreţine cultul iubirii absolute, văzute ca o osmoză a două suflete. „Lipsit de orice talent în lumea muritoare, fără să cred în Dumnezeu, nu m-aş fi putut realiza — şi am încercat-o — decît într-o dragoste absolută.” Personalitatea sa se defineşte în funcţie de acest ideal: „Eu jucasem totul pe această femeie şi trebuia să trag acum toate consecinţele care se impuneau: desfiinţarea mea ca personalitate”. Ştefan Gheorghidiu respinge chiar, ca vulgară şi lipsită de conţinut, etichetarea ca gelos: „Nu, n-am fost nici o secundă gelos, deşi am suferit atîta din cauza iubirii”. Chinuitoare este incertitudinea care sfărîmă armonia perfectă a iubirii concepute iniţial. La Camil Petrescu această incertitudine ia aspectul antinomiilor kantiene: „Kant a arătat cîndva că se poate demonstra, deopotrivă, şi că spaţiul şi timpul sînt infinite, şi că sînt finite. Tot o astfel de antinomie e şi faptul de a şti dacă o femeie te iubeşte sau nu, căci îţi poţi demonstra cu uşurinţă, pornind de la aceleaşi fapte, şi că te iubeşte cu istovitoare pasiune, şi că te înşală, batjocoritoare.”

În *Ultima noapte de dragoste...* analiza psihologică are ca unic obiect (şi subiect în acelaşi timp) personajul masculin. Ambiguitatea reiese, pentru cititor, din reflectarea, în spaţiul problematic al naratorului, a faptelor, gesturilor şi cuvintelor Elei. Aceasta este un personaj de roman comportamentist, fără complexitate psihologică, pe care îl cunoaştem numai în măsura în care îl cunoaşte şi naratorul. Astfel, este posibil ca ea să-l fi înşelat pe Ştefan Gheorghidiu abia tîrziu, împinsă fiind de înseşi bănuielile acestuia şi din spirit de răzbunare. Pentru soţul său, însă, infidelitate înseamnă a trebui să împartă cu altcineva un gest cît de mic al femeii iubite, aceasta constituind o fisură cu consecinţe incalculabile în acel „égoïsme à deux” care este dragostea: „Fiecare credem că femeia care ne iubeşte are, păstrate pentru noi, anumite mici gesturi de mîngîiere şi frumuseţe,

gesturi cărora noi le dăm un anume înțeles și ne e o suferință crâncenă să vedem că le are și pentru altul."

Gelozia este un sentiment care se alimentează din el însuși; a spus-o și Shakespeare, numind-o, prin gura lui Iago, „monstrul cu ochi verzi care batjocorește carnea din care se hrănește”.¹⁶ O recunoaște și Ștefan Gheorghidiu: „De altminteri, toată suferința asta monstruoasă îmi venea din nimic. Mici incidente, care se hipertrofiau, luau proporții de catastrofe”. „Era o suferință de neînchipuit care se hrănea din propria ei substanță.”

În analiza iubirii și a geloziei din romanele lui Camil Petrescu întâlnim similitudini cu Proust, romancierul pe care scriitorul român îl situa în fruntea literaturii moderne, sincronă cu „noua structură”, și a cărui neînțelegere o consideră „un simptom de mediocritate literară”.¹⁷ Desigur că, după cum a demonstrat încă G. Călinescu¹⁸, romanele lui Camil Petrescu nu sînt proustiene, în ciuda admirației nelimitate a scriitorului pentru creatorul lui Swann¹⁹: stilul și structura sînt diferite, memoria involuntară nu are nici în *Ultima noapte...*, nici în *Patul lui Procust* rolul din *În căutarea timpului pierdut*. Au, în schimb, comună pătrunderea analitică și unghiuri de vedere asemănătoare în ceea ce privește dragostea și gelozia. Poate fi vorba de influențe directe, după cum este posibil ca, în paginile de fină analiză ale lui Proust, unde observația psihologică este fixată adesea cu pregnanța marilor moralisti, a unui La Rochefoucauld, de pildă, Camil Petrescu să fi găsit formulări ale unor gânduri care îl frământaseră și pe el. Amîndoi văd în iubire o idee fixă, o autosugestie, un proces în care obiectul dragostei este doar un pretext al sentimentelor celui care iubește. Ștefan Gheorghidiu se îndrăgostește mai târziu de

¹⁶ *Othello*, act. III, scena 3. („O! beware, my lord, of jealousy; /it is the green-eyed monster which doth mock/The meat it feeds on; (...).”)

¹⁷ Camil Petrescu, *Note zilnice (1927—1940)*, Cartea Românească, 1975, p. 47.

¹⁸ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ed. cit., p. 659.

¹⁹ „Opțiunea lui Camil Petrescu pentru un nou experiment literar nu era una de afiliere, ci de relevare a unei direcții creatoare posibile.” (Romul Munteanu, *op. cit.*)

Ela, din orgoliu și devotament, mai întâi, cu toată ființa sa mai pe urmă : „Orice iubire e ca un monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă.“ Acestei afirmații din *Ultima noapte...* îi răspund cuvintele lui Proust : „...cette idée fixe qu'est un amour.“²⁰ Ștefan Gheorghidiu observa : „O iubire mare e mai curînd un proces de autosugestie...“, iar dragostea lui Ladima, omul superior, pentru Emilia, femeia nedemnă, este exemplificarea acestei afirmații. Ladima proiectează asupra vulgarei actrițe idealul său de iubire, lucru pe care Fred Vasilescu îl înțelege punînd în contrast scrisorile cu adevărata personalitate a Emiliei : „Ceva din această mulțumire e și în scrisoarea asta a lui Ladima, care, pătimas, împrumută înseși Emiliei tot ceea ce-i trebuie ca s-o poată iubi și o iubește anume pentru ceea ce i-a împrumutat chiar el.“ La fel procedează și Swann, care, la capătul unei iubiri și unei gelozii chinuitoare, descoperă cu uimire în Odette o femeie care nu este nici măcar „genul“ lui. În *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Marcel, naratorul, explică acest proces : „(...) en étant amoureux d'une femme nous projetons simplement en elle un état de notre âme ; que par conséquent l'important n'est pas la valeur de la femme, mais la profondeur de l'état ; et que les émotions qu'une jeune fille médiocre nous donne peuvent nous permettre de faire monter à notre conscience des parties plus intimes de nous-même, plus personnelles, plus lointaines, plus essentielles, que ne ferait le plaisir que nous donne la conversation d'un homme supérieur ou même la contemplation admirative de ses oeuvres.“²¹ Femeile iubite fiind „un produit de notre tempérament, une image, une projection renversées, un « négatif » de notre sensibilité“²². A spus-o și Eminescu : „Te îmbeți de feeria unui mîndru vis de vară, / Care-n tine se petrece...“ (*Scrisoarea V.*)

De altfel, în creionarea lui Ladima, par a fi fost puse la contribuție și anumite trăsături ale omului Eminescu, precum și cîteva aspecte din viața lui : sărăcia dureroasă dar suportată cu mîndrie, disprețul pentru viața mondenă,

²⁰ Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Gallimard, p. 205.

²¹ *Idem*, p. 425—426

²² *Idem*, p. 488.

intransigența de polemist scăpat de sub controlul patronilor politici ai ziarului. Asemănările se opresc, însă, aici.

Lipsit de mijloace, Ladima nu putea frecventa lumea în care Emilia Răchitaru își releva adevăratul statut, acela de semiprostituată. El o cunoștea numai pe Emilia cea din cadrul casnic: „Din pricina sărăciei nu putea să meargă în aceeași lume cu femeia pe care (oribil cuvânt) o iubea, și atunci era cu neputință să exercite vreun control... Toate datele îi scăpau... Ea, care era totul pentru el, pleca gătită și venea din oraș, cum ar fi mers într-o cetate nepermisă lui, de unde s-ar fi întors spunând ce vrea și cât vrea să spună... El era nevoit să creadă și imaginația lui, necontrazisă de nici un incident al realității, putea să vadă o Emilie ideală, bună, suavă. Și mai ales o Emilie plină de mister.”

În spiritul autenticității, personajul Emiliei este așadar numai parțial cunoscut de către Ladima. Pentru cititor imaginea ei se întregește cu perspectiva lui Fred Vasilescu și cu cea globală a autorului, care, deși abdică în mod deliberat de la omnisciența tradițională, o mai practică încă sub masca unui spectator ca oricare altul, doar mai bine informat.

Absența, imposibilitatea de a avea mereu sub ochi ființa iubită, constituie pentru Ladima un prilej de a o idealiza. O situație similară (dar nu cauzată de sărăcie) intensifică gelozia, incertitudinea lui Marcel: „Et je comprenais l'impossibilité où se heurte l'amour. Nous nous imaginons qu'il a pour objet un être qui peut être couché devant nous, enfermé dans un corps. Hélas ! Il est l'extension de cet être à tous les points de l'espace et du temps que cet être a occupés et occupera. Si nous ne possédons pas son contact avec tel lieu, avec telle heure, nous ne le possédons pas. Or nous ne pouvons toucher tous ces points. Si encore ils nous étaient désignés, peut-être pourrions-nous nous étendre jusqu'à eux. Mais nous tâtonnons sans les trouver. De là la défiance, la jalousie, les persécutions. Nous perdons un temps précieux sur une piste absurde et nous passons sans le soupçonner à côté du vrai.”²³

²³ M. Proust, *La Prisonnière*, Gallimard, 1967, p. 105.

Puși de infidelitatea femeii în situații de crudă inferioritate, eroii lui Camil Petrescu au o tresărire de orgoliu viril, caută să-și creeze „un alibi moral” pentru a oferi o altă imagine despre ei înșiși decât aceea de care se rușinează. Astfel, Ștefan Gheorghidiu încearcă să se prefacă interesat de jocul de cărți, în timp ce soția lui suferă vizibil din cauza absenței lui Grigoriade, iar Ladima se sinucide numai după ce a făcut rost de o mie de lei, spre a înlătura ipoteza sărăciei, și după ce i-a adresat o scrisoare doamnei T., pentru a nu se bănuî că a suferit din cauza unei femei inferioare.

Dacă Ladima se încadrează în linia figurilor de inadaptați din literatura română, Fred Vasilescu este, în schimb, o încercare de reabilitare a unui tip execrat prin tradiție, satirizat de Grigore Alexandrescu, Eminescu sau Hogaș, acela al mondenului. Tot așa, Camil Petrescu încercase să reabiliteze și să umanizeze, în *Mitică Popescu*, tipul superficialului personaj caragialian Mitică. Disprețuit de mulți dintre cei care îl cunosc, elegant, sportiv, bun dansator, Fred Vasilescu se dovedește un om cu o bogată și profundă viață interioară. Această reconsiderare a omului de lume, legată de dezvoltarea romanului citadin, poate fi raportată și la atmosfera operei proustiene, în care Swann și Marcel însuși sînt niște mondeni superiori.

Revenind la drama de conștiință a lui Ștefan Gheorghidiu, remarcăm faptul că ipostaza sa din cel de-al doilea volum al romanului, considerată adesea ca nelegată organic de prima, îi întregeste, cu valoare de adevăr artistic, personalitatea. Redus la ipostaza geloziei, Ștefan Gheorghidiu ar fi putut deveni, cu destulă ușurință, prin concentrarea episoadelor și dialogarea pasajelor de analiză, un personaj de dramă, asemănător lui Pietro Gralla (cel din prima variantă a *Actului venețian*, căci cea de-a doua variantă, dezvoltată, este mai puțin credibilă dramatic, justificarea reabilitării lui Cellino necesitînd dezvoltări pe care numai romanul le permite). Pus în fața dramei războiului, el dobîndește cu adevărat dimensiuni de erou romanesc, noua experiență echilibrînd și atribuind alte dimensiuni dramei erotice. Convins că este menit a se realiza printr-o dragoste absolută, Ștefan Gheorghidiu are la un moment dat revelația unei alternative: aceea de a se realiza ca gîn-

ditor, studiul susținut al filozofiei făcându-l să simtă înfiorat „că poate exista o lume superioară dragostei și un soare interior, mult mai calm și mult mai luminos în același timp.” Camil Petrescu evită, însă, cu instinct creator, să scrie mai departe, și încă la persoana întâi, romanul unui filozof; Thibaudet a arătat riscurile scriitorilor ce ar încerca romanul interior al unui geniu²⁴. Ștefan Gheorghidiu va continua să aibă preocupări filozofice, dar acestea nu vor fi îndreptate spre crearea unui nou sistem, ci spre interpretarea dramelor fundamentale ale omului: în fața dragostei și în fața morții.

Alternativa realizării prin filozofie fiind înlăturată, Ștefan Gheorghidiu este pus în fața tragediei colective a războiului, față de care gelozia sa apare tot așa de îndepărtată și lipsită de însemnătate ca luptele văzute de la distanță, de pe Măgura Branului. Participarea la război constituie, pentru personajul lui Camil Petrescu, o experiență. Nu este vorba, însă, ca la André Gide sau Mircea Eliade, de o experiență liber aleasă, generată de curiozitate și permițând ridicarea, prin „trăire”, „dincolo de bine și de rău”, ci de o experiență a cărei lipsă l-ar pune pe erou în stare de inferioritate, minând integritatea personalității sale. Eroul lui Camil Petrescu nu-și alege experiența, ci alege să n-o evite: „Orgoliului meu i se pune acum, de altfel, și o altă problemă. Nu pot să dezertez, căci, mai ales, n-aș vrea să existe pe lume o experiență definitivă, ca aceea pe care o voi face, de la care să lipsesc, mai exact, să lipsească ea din întregul meu sufletesc. Ar avea față de mine, cei care au fost acolo, o superioritate, care mi se pare inacceptabilă. Ar constitui pentru mine o limitare. Îmi putusem permite atâtea gesturi pînă acum, pentru că aveam un motiv și o scuză: căutam o verificare și o identificare a eului meu. Cu un eu limitat, în infinitul lumii, nici un punct de vedere, nici o stabilire de raporturi nu mai era posibilă și deci nici o putință de realizare sufletească. O asemenea carență, de nereparat, ar fi fost și o descalificare. Conștiința mea îmi permitea aseară să ucid, să mă judec deasupra legilor, pentru că nu aveam să-mi reproșez, în

²⁴ Albert Thibaudet, *Le roman de l'intellectuel*, în *Réflexions sur le roman*, N.R.F., 4^e édition, Gallimard, Paris [1938].

sistemul meu sufletesc, nimic, dar tocmai de aceea nu-mi permite lașitatea de a evita un pericol, pe care soldații cei mulți nu-l puteau evita.”

Deși în jurnalul de front al lui Ștefan Gheorghidiu epicul este mai abundent decât în primul volum al romanului, însemnările de război nu se vor o frescă a conflagrației mondiale, ci drama unei personalități confruntate cu împrejurări inedite și mai ales cu ea însăși, în situații excepționale: „Drama războiului nu e numai amenințarea continuă a morții, măcelul și foamea, cât această permanentă verificare sufletească, acest continuu conflict al eului tău, care cunoaște altfel ceea ce cunoștea într-un anumit fel.”²⁵ Perspectiva asupra războiului nu este panoramică, ci redusă la experiența directă a unui comandant de pluton care nu are viziunea marilor operații strategice și care se întreabă mereu dacă ceea ce trăiește el este războiul adevărat. Este, *mutatis mutandis*, perspectiva lui Fabrice del Dongo asupra bătăliei de la Waterloo și a lui Pierre Bezuhov asupra luptei de la Borodino. Jurnalul de război al lui Ștefan Gheorghidiu contribuie, așadar, la conturarea personalității lui complexe. Preocuparea pentru autenticitate l-a făcut pe romancier să întreprindă demitizarea eroismului, îndemnându-l, însă, în același timp, să evite extrema contrară: grotescul unor scene de război cum sînt cele din romanul lui Céline, *Voyage au bout de la nuit*.

Romancier și dramaturg al intelectualului, al dramelor de conștiință, Camil Petrescu adoptă perspectiva *lucidității*, singura posibilă cînd este vorba de explorarea mecanismelor psihologice ale unei personalități conștiente în cel mai înalt grad. Scriitorul este însă departe de a fi, prin temperament, o fire olimpică, care își observă cu detașare eroii, și, de fapt, își interzice și teoretic această poziție. Pentru el, ca

²⁵ Altă dată, scriind despre literatura de război, Camil Petrescu afirma: „De alt soi a fost drama războiului, decât de măcel colectiv. A fost drama personalității, nu a «grupei anonime», nu cataclism anonim. De aceea în *Ciclul morții* n-am descris niciodată un măcel colectiv, nu apare nici o luptă, ci numai viața interioară a insului. La fel, și în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*.” (*Mare emoție în lumea prozatorilor de război*, în *Teze și antiteze*, Editura Minerva, București, 1971, p. 91.)

și pentru Stendhal²⁶, luciditatea nu înseamnă privire neutră, ci implicare profundă în drama existențială: „Cîtă luciditate, atîta dramă.”

Luciditatea a fost una din premisele romanului modern de analiză psihologică. Într-un alt deceniu și pe un alt meridian, Henry James scria: „Personajele din orice tablou și din orice dramă sînt interesante numai în măsura în care își simt situațiile respective”.²⁷ Lambert Strether, din romanul său *Ambasadorii*, este un astfel de personaj, la care însă luciditatea exacerbată duce la agnosticism: „Nimeni nu putea mai bine ca el să explice la nevoie lucrurile, ori să redacteze cu mai multă luciditate o relatare sau un raport; și poate tocmai obsesia acestei lucidități era motivul pentru care îl cuprindea deznădejdea ori de cîte ori se adunau norii explicației; nori pe care se străduia din răspuneri să-i alunge de pe cerul vieții. Că avea sau nu o concepție prea severă despre luciditate era greu de spus; susținea însă că în realitate nimic (și pentru nimeni) nu poate fi explicat cu desăvîrșire.”²⁸

Dacă R. M. Albérès consideră că „luciditatea» lăudată de oamenii de la 1920 se rezumă la această neîncredere față de atitudine și convenție”²⁹, pentru Camil Petrescu luciditatea reprezintă cu mult mai mult, ea însemnînd trăire intensă: „Atenția și luciditatea nu omoară voluptatea reală, ci o sporesc, așa cum de altfel atenția sporește și durerea de dinți. Marii voluptuoși și cei care trăiesc intens viața

²⁶ Punctele comune între Camil Petrescu și Stendhal (care i-a inspirat și *Suflete tari*, replică dramatică la *Roșu și negru*) au fost sesizate de critică. G. Călinescu vedea apropierea în anticalofilism, în capacitatea eroului stendhalian „de a se vedea trăind” și în voluptatea pe care o pune „în această dedublare” (*op. cit.*, p. 659). Pompiliu Constantinescu vorbea despre gelozia „superior analizată cu mijloace de acuitate stendhaliană” (apud M. Popa, *Camil Petrescu*, Editura Albatros, 1972, p. 161). Ov. S. Crohmălniceanu găsește similitudini în ceea ce privește luciditatea: „Are loc deci la eroii lui Camil Petrescu, ca la ai lui Stendhal, o autoobservare, care nu paralizează sensibilitatea, ci, dimpotrivă, o ascute la maximum”. (Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 495). Marian Popa consideră că intelectualii lui Camil Petrescu îndeplinesc condițiile stendhaliene „ale loialității eroice și virilității naive.” (*Op. cit.*, p. 167.)

²⁷ Apud L. Edel, *op. cit.*, p. 51.

²⁸ H. James, *Ambasadorii*, Editura Univers, București, 1972, p. 132.

²⁹ R. M. Albérès, *L'Aventure intellectuelle du XXe siècle*, Paris, Editions Albin Michel, 1969, p. 201.

sînt, neapărat, și ultralucizi.“ Personajele sale duc o idee sau o trăire pînă la ultima lor limită, cu un curaj de halucinați ai Ideii. Gelu Ruscanu urmărește dreptatea absolută, Ștefan Gheorghidiu dragostea absolută, inseparabilă de certitudinea absolută, pentru a cărei dobîndire este necesară luciditatea: „Mi-am spus că dacă nu voi avea calmul desăvîrșit, nu voi putea afla nimic din ceea ce mă înnebunea să aflu, nici un amănunt nou, care să-mi dea satisfacția monstruoasă a certitudinii.“

În momente limită, personajele lui Camil Petrescu se dedublează, sub tensiunea situației, privindu-se cu claritate din exterior ca pe un spectacol străin, perfect conștiente că lucrurile au luat un curs pe care ele nu-l mai pot influența. În discuția de la popotă, Ștefan Gheorghidiu își dă seama limpede de consecințele unei insubordonări, dar nimic nu-l mai poate opri: „Eram acum destul de lucid ca să-mi dau seama că sînt aproape în pragul unei nenorociri (...), dar în același timp mă simțeam evadat din mine însumi, căzut pe un povîrniș prăpăstios.“ Urmărind-o cu toată ființa pe doamna T. la expoziție, Fred Vasilescu se desprinde de contingent, rămînînd în același timp lucid, „toropit și indiferent la batjocuri ca un anesteziat cu stovaină, dar cu mintea mai limpede, mai intensă, cu mult mai activă decît de obicei.“ La fel, doamna T. își păstrează luciditatea și în clipele supreme ale actului erotic, pe care le trăiește cu atît mai intens. Este acel „amestec de luciditate și febră“ caracteristic lui Camil Petrescu și despre care vorbea E. Lovinescu³⁰. Eroii lui Camil Petrescu sînt niște cerebrali; frumusețea și atracția sexuală exercitate de doamna T. sînt rezultatul unei bogate vieți interioare, sînt „gîndire“, noțiune palpabilă pentru scriitorul intelectual: „O gîndire adevărată, o simți cum simți pulsul cuiva, sau mai exact, cum ar trebui să constăți, atingînd, că un corp e viu, numai din senzația de circulație. Mai că îmi vine să spun lămurit că inteligența se poate descoperi și prin pipăit.“ Artificialitatea Emiliei provine din lipsa de inteligență, din lipsa de coerență a gîndurilor ei, cauzată de absența justificărilor interioare.

³⁰ E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane, 1900—1937*, în *Scrieri*, 6, ediție de Eugen Simion, Editura Minerva, București, 1975, p. 288.

Cerebralitatea este vizibilă și la nivel stilistic. Un alt scriitor ar concretiza noțiunile abstracte, dar Camil Petrescu parcurge drumul invers dând pregnanță unui act fizic cu ajutorul unui termen de comparație din domeniul vieții intelectuale, pentru el mai apropiată și mai reală: „O îmbrățișare adevărată a corpurilor e frumoasă ca o convorbire între două inteligențe, în care nici un moment una nu pierde înțelegerea cu cealaltă, sau ca o carte citită cu pasiune, în care fiecare amănunt e priceput și justificat.“ Organic integrat în scrisul lui Camil Petrescu, acest tip de comparație (rar întâlnit și în poezie, la Alecsandri — „Soarele rotund și palid se prevede printre nori / Ca un vis de tinerețe printre anii trecători“ —, sau Eminescu — „Braț molatic ca gândirea unui împărat poet.“) nu are nimic artificial.

Un concept fundamental, care străbate întreaga operă a lui Camil Petrescu, legînd-o și mai mult de dezvoltarea romanului universal după primul război mondial, este conceptul de *autenticitate*.³¹ Pentru autorul *Tezelor și antitezelor* noțiunea de „autentic“ presupune legătura structurală a părții cu întregul: „Autentic mi se pare tot ce e omogen și solidar structural, în așa măsură încît permite printr-un act de inducție identificarea întregului structural (chiar cînd acesta e mai mult decît suma părților) pornind de la parte, firește cu posibilitatea de a deduce într-o operație inversă partea din întreg.“³² O astfel de definire a autenticului se resimte de influența psihologiei configurației (*Gestaltpsy-*

³¹ Vladimir Streinu observa că „tendința la «autenticitate» unifică diversă activitate (de romancier, dramaturg, poet, critic polemist) a lui Camil Petrescu.“ (Vl. Streinu, *Camil Petrescu sau despre „autenticitate“*, în *Pagini de critică literară*, I, Editura pentru literatură, 1968, p. 209—215). Liviu Petrescu observă autenticitatea, dar reduce, pe nedrept, la el, gândirea lui Camil Petrescu, trecînd cu vederea contribuții originale, cum ar fi doctrina substanțialismului: „Contradictorie în conținutul ei, gândirea lui Camil Petrescu își găsește un principiu de unitate doar în acțiunea acestei aspirații generale spre autenticitate a spiritului său, aspirație ce însufleștește atît direcția fenomenologică, cît și cea vitalistă; din păcate, atît este prea puțin pentru un creator de primă mărime.“ (Liviu Petrescu, *Camil Petrescu. Între Bergson și Husserl*, în *Realitate și romanesc*, Editura Tineretului, București, 1969, p. 139—140.)

³² Camil Petrescu, *Prefață la Teze și antiteze*, apud M. Popa, *op. cit.*, p. 52.

chologie)³³, cu deosebirea că pentru *Gestalttheorie* fundamentală este cea de-a doua operație menționată de Camil Petrescu, reprezentanții ei considerând că „există întreguri a căror comportare nu este determinată de aceea a elementelor lor individuale, ci în care procesele parțiale sînt ele însele determinate de natura intrinsecă a întregului.”³⁴

Scriind, în *Addenda la Falsul Tratat*, despre raportul dintre documentare istorică și intuiție creatoare în realizarea personajului Danton din drama cu același nume, Camil Petrescu se declara în această privință un adept al psihologiei configurației: „Noi credem într-un principiu de penetrabilitate și de coordonare în structura psihologică aproape tot atît de strict ca o determinare morfologică. Este ceea ce noua filozofie și psihologie germană numește «*Die Gestalttheorie*», adesea «*Gestaltpsychologie*» și care singură poate permite reconstituirea unei personalități din elementele disparate și ades contrazicătoare furnizate de istorie. Numai printr-o intuiție esențială a întregului, nesfîrșit mai prețioasă decît atîtea date, care pot fi simple înregistrări eronate a unor martori care chiar cînd sînt de bună credință, se dovedesc adesea sau prea pasionați sau chiar destul de mărginiți, o figură istorică poate fi pe deplin lămurită.”³⁵

Metoda nu este însă folosită numai în cazul personajelor istorice; Danton se conturează în reprezentarea scriitorului din studii istorice și din mărturiile contemporane, dar personajele din *Patul lui Procust* se nasc tot din fragmente adunate și asamblate cu spiritul de investigație al unui istoric sau al unui detectiv: Ladima ia formă din scrisorile și articolele lui, din comentariile Emiliei, din amintirile lui Fred, din notele autorului, din concluziile procurorului care a condus ancheta asupra sinuciderii lui și din opiniile contrastante ale prietenilor de cafenea. Toate acestea contribuie la schițarea personalității lui, dar nu o pot surprinde în întregime. Intuirea ei o încearcă Fred, care descoperă, însă,

³³ Liviu Petrescu menționează influența „structuralismului german”, dar nu trage de aici concluziile care se impun (*op. cit.*, p. 136).

³⁴ Max Wertheimer, *Gestalt Psychology*, Apud William S. Sahakian, *History of Psychology, A Source Book in Systematic Psychology*, F. E. Peacock Publishers, Inc., Itasca, Illinois, 1968, p. 417.

³⁵ Camil Petrescu, *Addenda la Falsul Tratat*, în *Teatru*, vol. III, Fundația pentru literatură și artă, București, 1947, p. 514.

pe parcurs, mereu un alt Ladima. Doamna T. ni se înfățișează din paginile scrise de ea, din însemnările lui Fred Vasilescu și ale autorului.

În afara propriilor mărturii și a documentelor care provin de la el, un personaj nu se conturează decît în măsura în care existența sa a avut semnificație pentru narator sau pentru alte personaje. În romanul de tip balzacian lucrurile se întîmplă altfel: îl cunoaștem pe Grandet, încă înainte ca el să apară în fața noastră, din descrierea mediului. Pentru autorul *Patului lui Procust*³⁶, Emilia, arătată lui Fred pe stradă, nu este la început decît o simplă fișă de existență socială, „o fostă artistă a Teatrului Național, o stagiară angajată aproape în fiecare an, căci exaspera pe directori prin tot soiul de intervenții, și tot în fiecare an, sistematic, eliminată căci într-adevăr n-avea aproape nimic comun cu arta, și nu îndeplinea măcar nici acel minimum social, care îngăduie menținerea în cadrele acestei instituții, chiar fără talent“. Nimic nu lasă să se ghicească, în fapțura ei, drama pe care a declanșat-o.

O garanție a autenticității unui fapt sufletesc o dă reala lui trăire. De aceea sînt preferate mărturiile directe, de o „liminară sinceritate“, jurnalele, scrisorile, documentele. Fred Vasilescu este îndemnat să scrie fiindcă dădea „în convorbire acea impresie unică de trăire adevărată“. Experiențele autentice au o profundă coloratură personală și au o semnificație îndeosebi pentru cel care le-a trăit; Ștefan Gheorghidiu exprima aceasta: „Astăzi, cînd le scriu pe hîrtie, îmi dau seama, iar și iar, că tot ce povestesc nu are importanță decît pentru mine, că nici nu are sens să fie povestite. Pentru mine însă, care nu trăiesc decît o singură dată în desfășurarea lumii, ele au însemnat mai mult decît războaiele pentru cucerirea Chinei, decît șirurile de dinastii egiptene, decît ciocnirile de aștri în necuprins, căci singura existență reală e aceea a conștiinței. Și, în organizarea și ierarhia conștiinței mele, femeia mea era mai vie și mai reală decît stelele distrugător de uriașe, al căror nume nu-l știu.“

În contrast cu romancierul omniprezent și omniscient, Camil Petrescu își propunea, luîndu-l ca model pe Proust,

³⁶ Citatele sînt reproduse după: Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, Editura Facla, Timișoara, 1973.

să descrie numai realitatea conștiinței sale, doar conținutul său psihologic : „Din mine însumi, eu nu pot ieși... (...) Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi”.³⁷ Înainte de a expune teoretic această convingere în *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, scriitorul o exprimase prin intermediul lui Ștefan Gheorghidiu : „Nu putem avea în simțuri, și deci în minte, decât ora și locul nostru. Restul îl înlocuim cu imagini false, convenționale, care nu corespund la nimic, sînt cel mult o simplă firmă provizorie. Nu poți fi în două locuri deodată. (...) Îmi zic : poate că la ora asta Orișan suportă un bombardament la fel cu cel de la Bărcut. Dar este o simplă ipoteză teoretică, vezi bine, goală de orice emoție, de durată oricărui sentiment, de culoarea oricărei reprezentări, de irevocabilul întîmplării reale.”

Deși necesară, folosirea persoanei întâi nu este, prin ea însăși, o garanție de autenticitate. Camil Petrescu era conștient de faptul că formula poate găsi imitatori care o mimează fără autenticitate în jurnalele simpliste ca o compoziție școlărească și protesta împotriva acestei „mode inexpressive”, care nu ține seama de esențial și anume că „autenticitatea presupune neapărat substanțialitatea și de fapt amîndouă atributele nu sînt decât moduri de existent al obiectului”.³⁸

De altfel, propriul său jurnal, publicat postum și intitulat *Note zilnice*, este mai puțin semnificativ decât ne-am fi așteptat și relevă mult mai puțin despre anumite laturi ale personalității autorului decât romanele și piesele sale de teatru. În romane, autoritatea persoanei întâi este delegată mai multor personaje investite cu rolul de naratori și nefiind, de fapt, decât ipostaze reale sau virtuale ale scriitorului³⁹. Elementul autobiografic transpare uneori *tale-qual*e de sub înfățișarea cîte unui personaj : articolele lui Ladima,

³⁷ Camil Petrescu, *Nouă structură și opera lui Marcel Proust*, loc. cit., p. 27.

³⁸ Camil Petrescu, *Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu și amărăciunile calofilismului*, în *Teze și antiteze*, Editura Minerva, București, 1971, p. 50.

³⁹ „Eroii lui Camil Petrescu au toți repeziciunea discursului și tonul acela tipic de iritație care sînt ale autorului în scris, încît toți sub felurite veșminte par a purta capul multiplicat al vorbitorului la persoana întâia.” (G. Călinescu, *op. cit.*, p. 659.)

tipărite la subsolul paginii, sînt cele publicate de însuși Camil Petrescu în *Omul liber*, ziarul lui Jean Th. Florescu⁴⁰, iar 1928, anul sinuciderii lui Ladima, este și acela pe care, așa cum reiese din *Note zilnice*, scriitorul îl hărăzea propriei sale sinucideri⁴¹. Acestea nu sînt, însă, decît elemente de biografie exterioară și ceea ce interesează în primul rînd este că personajele, un Fred Vasilescu, un Ștefan Gheorghidiu sau un Ladima reproduc în mare parte drama interioară a creatorului lor.

Ar fi interesant de urmărit raportul dintre jurnalul intim al unui scriitor și perioada elaborării principalelor sale opere de imaginație. Un caz aparte reprezintă, bineînțeles, jurnalele de creație, gen *Jurnalul „Falsificatorilor de bani”* al lui André Gide, în care notațiile se acumulează paralel cu scrierea operei, sau falsele jurnale, gen *Adela*, care sînt însăși opera. Limitîndu-ne la jurnalul intim propriu-zis, avem a face cu situații diverse, în funcție de structura scriitorilor respectivi. În cazul lui Camil Petrescu, jurnalul se întrerupe în perioadele de mare efort creator, ca la Lev Tolstoi, al cărui jurnal are întinse lacune în epoca scrierii capodoperelor *Război și pace* și *Anna Karenina*. Începute în 1927 și încheiate în 1940, la puțin timp după izbucnirea celui de-al doilea război mondial — cînd pentru a doua oară (după *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*) destinul individual îi apare lui Camil Petrescu derizoriu față de tragedia colectivă⁴², *Notele zilnice* au pauze însemnate, de cîte un an (de exemplu, 1930, cînd apare *Ultima noapte...* și volumul de *Teatru*, anul precedent, 1929, fiind foarte sărac în notații) sau chiar trei (între 1931—1935, 1933 reprezentînd anul apariției volumelor *Patul lui Procust* și *Rapid-Constantinopol-Bioram*).

⁴⁰ Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 504. (Ediția *Opere îngrijită* de Al. Rosetti și Liviu Călin la Editura Minerva, colecția „Scriitori români”, reproduce aceste articole ale lui Camil Petrescu.)

⁴¹ „Dealtminteri, convingerea mea intimă e că în 1928 nu voi mai intra. Sinuciderea trebuie să-mi vie din ascendență.” (*Note zilnice* (1927—1940), Cartea Românească, 1975, p. 36.)

⁴² „Ceea ce se întîmplă este atît de vast și implică forțe atît de uriașe și de complexe, încît orice notare abstractă mi se pare ridiculă (...). Orice rînd scris e o falsificare.”

La Camil Petrescu jurnalul constituie în mod explicit o compensație pentru perioadele de scădere a inspirației creatoare, însoțite de surmenaj, pesimism și stări depresive. În 1927 scrisul îi provoacă o idiosincrazie care se întinde și asupra notelor zilnice. În 1929 reia jurnalul, după doi ani de tăcere, într-un moment de epuizare, în care literatura a ajuns să-l „dezguste pînă la îmbolnăvire”.

Jurnalul derivă din aceeași dorință de luciditate, de a se privi trăind, care generează și opera literară a scriitorului.

„Un jurnal e un lucru anost și aproape fără sens. Totuși simt nevoia unei exteriorizări. O operă literară mi-ar lua timp și mi-ar cere o efortare de care azi nu mai sunt în stare.

Va trebui totuși să înregistrez în note fie și agramate zigzagurile îndoielilor mele cotidiene. În conflictul acesta pe care îl am cu toată lumea am nevoie de un martor, relativ obiectiv, ca un aparat de filmat în prezența unei scene fahiriste.”

Se pare că scriitorul nu și-a gândit jurnalul pentru uzul exclusiv personal, ci ca o justificare în fața unui public: „Scriu cu o silă imensă acest jurnal. Dacă n-aș ști că o pledoarie a mea mi-e necesară, pentru ca să nu fiu desfigurat de neînțelegerea celor din jurul meu, nici n-aș mai pune mîna pe toc ca să scriu aici.”

Șansa autenticității este sporită într-un jurnal. În operă, mărturisește scriitorul, intervine nuanțarea expresiei, ceea ce nu contrazice profesiunea de credință anticalofilă, întrucît în acest caz nu este vorba de ornamentare sau lustruire, ci de efort în sensul unei maxime preczii :

„Apoi am scris — cu extremă ușurință — aceste note. E drept însă că am întâmpinat rezistență și oboseală cînd am vrut să nuanțez expresia. Orice întârziere pentru a nuanța mă indispuie și fiindcă îmi alterează ritmul gândirii, cursivitatea gândirii. Cred că, totuși, în aceste note, care sunt o confidență intelectuală, cursivitatea scrisului nu împietecă asupra autenticității gândului... De altfel, această nuanțare în opera mea e ulterioară. Am nevoie de un antrenament apoi, ca să nu-mi întrerup din pricina ei fluxul gândirii.”

Expresia „fluxul gândirii” trimite, probabil involuntar, la sintagma din limba engleză „stream of consciousness”, ce definește una dintre cheile de boltă ale operei lui Joyce. Referința directă la scriitorul irlandez — a cărui formulă de creație avea s-o respingă Camil Petrescu în *Noua structură și opera lui Marcel Proust* — vine în legătură cu legitimarea jurnalului, acesta părăindu-i-se autorului său „o absurditate” care simplifică nepermis complexitatea vieții, atunci când Joyce, în *Ulysses*, a scris un volum „notînd numai întîmplările și gândurile dintr-o zi”. Atitudinea critică față de propriul jurnal revine, Camil Petrescu reproșându-și (lucru ciudat pentru cel care îi sfătuia pe doamna T. și pe Fred Vasilescu să scrie fără nici o preocupare de stil) lipsa de coerență și de „cea mai puțin pretențioasă ținută literară.”

Notele zilnice ar putea fi numite, pînă la un punct, „Jurnalul lui Ladima”, ele cuprinzînd în mare parte o problemă de care scriitorul i-a ferit pe Ștefan Gheorghidiu și Fred Vasilescu, spre a o acumula asupra lui Ladima; este vorba de mizeria fizică și pecuniară, care îl torturează pe Camil Petrescu, prima pînă la sfîrșitul vieții, cea de-a doua cu deosebire între 1927—1935. Suferințele provocate de surzenie, evocate în jurnal⁴³, nu vor găsi ecou în literatură decît tîrziu, în nuvela *Cei care plătesc cu viața*. În schimb erosul, puternic prezent în romane și drame, este cvasi-absent din jurnal. *Notele zilnice* par străbătute în primul rînd de gândul sinuciderii⁴⁴, care își găsisese expresia literară în personaje ca Gelu Ruscanu sau Ladima. Obsesia

⁴³ „Surzenia m-a epuizat, m-a intoxicat, m-a neurastenizat. Trebuie să fac eforturi ucișătoare pentru lucruri pe care cei normali le fac firesc. (...) Două ceasuri am fost paralizat de timiditate, la gândul că din cauza surzeniei convorbirea se va încurca. (...) Ca să merg pe stradă trebuie să cheltuiesc un capital de energie și atenție cu care alții pot ceta un volum.” (28 iunie 1931.)

⁴⁴ M. Zăciu observă că scriitorul „se întoarce la jurnal numai în fazele de criză. La 33 de ani, data inaugurării *Caietului*, asistăm la criza «integrării» biologice; dominantă însemnărilor — dincolo de nararea avaturilor mizeriei materiale și a eșecului scriitoricesc — rămîne condiția infirmității (...). Al doilea «moment sufletesc» corespunde crizei «integrării sociale», cu o estompere a «mizeriilor» intime și o exacerbare a meditației condiției creatorului într-un spațiu colectiv tot mai dereglat. Momentul ultim al jurnalului marchează criza unei «integrări» în istorie (...) Jurnalul devine așadar expresia unei dezagregări, a unei destrucții.” (*Prefață* la ed. cit., p. 13—14.)

sinuciderii paterne, prezentă în *Jocul ielelor*, era a scriitorului însuși: „Dacă tatăl meu s-a sinucis la treizeci și patru de ani, când organismul lui e al meu și oamenii sunt aceiași, nu e nici un motiv să nu-l imit“. Fiecare reluare a notațiilor din jurnal coincide cu tentația sinuciderii; în 1929 „gîndul sinuciderii redevine actual“, în 1931 observă: „Propriu-zis, caietul acesta rămîne un registru al clipelor cînd gîndul sinuciderii mi-a apărut absolut de neînlăturat“. Iar după două luni: „M-am gîndit iar la sinucidere.“

Sărăcia este una dintre cauzele deznădejdiei; laitmotivul lipsei de bani revine obsedant în însemnări: „Imposibil să găsesc bani, ca să pot pleca. Nu voi putea lucra nimic vara asta.“ (10 iulie 1931.) „Azi realmente nu am ce mânca...“ (1 oct. 1931.) „Am împrumutat bani de masă de la un amic.“ (6 oct. 1931.) „Azi n-am bani de masă.“ (8 oct. 1931.)

Demersurile penibile, sentimentul acut al nedreptăților care i se fac de către nuliți, escroci și falși prieteni sînt elemente care accentuează suferința unui om cu o conștiință puternică a propriei valori. Această conștiință ia adesea forma orgoliului. Apreciind *Adela*, consideră că „*Patul lui Procust* e nesfîrșit mai complex“, romanul lui Ibrăileanu neputînd fi scris „decît cînd *Ultima noapte* a autorizat acest soi de cărți“. Aici Camil Petrescu se înșală; este posibil, deși improbabil, ca *Ultima noapte* să fi „autorizat“ publicarea *Adelei*, dar elaborarea acesteia era mult anterioară. Dacă, în cazul propriei sale opere literare, prezumțiozitatea este justificată, apare puțin hilară pretenția lui Camil Petrescu de a fi considerat un mare strateg, singurul capabil a duce neamul românesc la victorie în cel de-al doilea război mondial: „Cunosc esențialul artei războiului cum nu sunt în Europa zece inși să-l cunoască“, nota el în 1939.

Nicolae Manolescu remarca grija eroilor-naratori ai lui Camil Petrescu pentru comportamentele sociale: „Ei se observă cu grijă, ca și cum s-ar privi cu ochii altora: ca să vadă ce impresie fac.“⁴⁵ Remarca se confirmă și în cazul omului Camil Petrescu, așa cum reiese el din *Notele zilnice*. Deși își consideră el însuși „ridiculă și illogică“ teama de „a nu face impresie proastă“, totuși nu poate înlătura acest com-

⁴⁵ N. Manolescu, *Arca lui Noe*. Vol. II. Editura Minerva, București, 1981, p. 105.

plex. Când refuză să încaseze o sută de mii de lei, fiindcă nu știe de unde provin, notează : „Cred că am făcut impresie și nu mi-a dispăcut acest prilej.“

Rod al pauzelor de creație, *Notele zilnice* ale lui Camil Petrescu îi completează opera în privința posibilității de cunoaștere, în spiritul autenticității, a autorului ei. Comparat cu proza sa romanească, jurnalul acționează ca un revelator al procedeelor de poetică a autenticității.

Folosirea în roman a jurnalelor și mărturiilor, crearea de dosare la care sînt vărsate articole de gazetă sau conferințe științifice, cum este cea a lui James Jeans despre *Soarele care moare*, se apropie de concepția și tehnica lui André Gide, care folosea și el documentul. În *Ultima noapte de dragoste...* este reprodus ordinul de luptă al batalionului, așa cum Duiliu Zamfirescu copiasse, în romanul său *În război*, ordinul de luptă dat de generalul Cernat. Pentru ca documentul să pară cît mai autentic, este descris și ca formă exterioară. Astfel, se specifică hîrtia scrisorilor lui Ladima, proveniența ei fiind adesea semnificativă pentru starea de spirit a personajului în momentul în care scria : „Asta e scrisă la noi, cînd mă aștepta, e hîrtie de la rol“, remarcă la un moment dat Emilia. Uneori este analizată și grafia : „Acum o scrisoare fără titlu, dezordonată, fără scrisul acela culcat și mare, ci aproape drept și mai mic.“ Acest procedeu avea să fie dezvoltat de G. Călinescu, care, în *Bietul Ioanide*, îl caracterizează pe Dan Bogdan reproducînd un raport grafologic.

De cerințele autenticității se leagă și anticalofilismul lui Camil Petrescu. Stilul căutat falsifică exprimarea unei trăiri autentice. De aceea, îndemnîndu-i la scris pe Fred și pe doamna T., le recomandă să povestească „net, la întîmplare, totul ca într-un proces-verbal“, prolix, „fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie.“ Conform concepției scriitorului, orice fapt, orice observație strecurate într-un astfel de proces-verbal pot — în măsura în care sînt autentice, deci solidare cu întregul —, să releve o personalitate sau o atmosferă. Acest scris, ce ar urma să țîșnească genuin, neprefăcut, dintr-o personalitate fără pretenții de literatură, are ceva din tehnica dicteului automat (propagată, dar și artificializată de către suprarrealiști)

și nu este fără legături (chiar dacă indirecte) cu anamneza practică de psihanalisti. Într-o paranteză în care autorul comentează îndemnurile de a scrie adresate lui Fred Vasilescu, citim : „(Căci, cu adevărat, bănuiam mai interesante decât întâmplarea însăși, alunecăturile din condei, digresiile.)“. Or, „alunecăturile din condei“ par similare cu „Fehlleistungen“, acele „lapsus-uri“ care trimit, pentru S. Freud și școala sa, la trauma originară, suferită de pacient. Rolul terapeutic și revelator pe care îl joacă anamneza în doctrina și practica psihanalitică este îndeplinit, pentru Fred Vasilescu, de confesiunea scrisă : „Voi fi păcătuiind cumva împotriva gramaticii, probabil că folosesc mereu unele cuvinte, cum mi se spune că fac și când vorbesc, dar altfel nu e greu. Vreau acum să știi totul. Povestind în scris, re trăiești din nou aceleași întâmplări și bucurii, întocmai, dar parcă le simți altfel, apar acum luminate de alt înțeles, care le face și mai vii, pentru că știi și ce s-a întâmplat în urmă.“ Și, mai departe : „(...) iar scriu... E o bucurie pe care nu ți-o pot povesti... Mă lămuresc pentru mine însumi... și, așa văzute, chiar suferințele trecutului capătă un soi de îndulcire care le face suportabile... O durere povestită e o durere, nu diminuată, dar armonioasă, așa ca un soi de operație pentru care ești pregătit cu cocaină“.

Dar confesiunea lui Fred Vasilescu se situează într-un plan superior simplei terapiei psihanalitice, în acela al literaturii. Ambiguitatea, esențială destinului unui personaj literar, îl scoate din determinismul propriu științei. Trauma esențială a personalității sale — care îl și îndepărtează de doamna T., pe care o iubește cu pasiune —, nu ne este revelată (este problematic dacă el însuși a reușit s-o conștientizeze) și nici autorul nu o cunoaște : „Nu știu dacă vreodată aș fi putut să aflu ceea ce constituia dubla lui existență, denunțată aci din capete de mărturisiri, din întorsături de frază, involuntare ca lapsusurile, sau, cine știe, voite de el cu tensiunea de neînălțurat a unei fatalități.“ Deși l-am avut în față în cea mai mare parte de roman, prin care ne-a condus ca Vergiliu pe Dante, Fred Vasilescu, naratorul, ne părăsește învăluit într-o aură de mister. Însăși moartea lui este enigmatică : simplu accident, semn al fatalității, sinucidere ? Și dacă este vorba de sinuciderea sub semnul căreia stau și alte personaje din opera lui Camil

Petrescu (Ladima, Andrei Pietraru, Gelu Ruscanu), a fost aceasta planuită mai demult și amân timeră pînă la terminarea jurnalului, sau a intervenit ca o concluzie necesară a unei existențe care i-a apărut (prin scrierea însemnărilor și prin confruntare cu destinul lui Ladima) de un tragism nebănuit mai înainte? În orice caz, confesiunea scrisă i-a asigurat (lui, omul bucuriilor cotidiene) nu o simplă vindecare sufletească, precum în psihanaliză, ci, pe un plan superior, permanența: „A fost, parcă, o moarte amînată pînă la realizarea unui mod de perpetuare...” Destin similar, din acest punct de vedere și păstrînd proporțiile, cu cel al lui Marcel Proust, mort la scurt timp după ce și-a încheiat monumentală sa operă.

Ca și în psihanaliză, ca și în opera lui Proust⁴⁶, legătura între trecut și prezent este unul dintre aspectele definitorii pentru personalitatea — văzută nu ca dat, ci ca proces —, a personajelor lui Camil Petrescu. Scriitorul avea să afirme și în *Addenda la Falsul Tratat* că „momentele sufletești se valorifică prin antecedentele lor.”⁴⁷ Dar, în timp ce la Proust o senzație prezentă (gustul madeleinei, vederea clopotnițelor de la Martinville, pavajul inegal din curtea prințului de Guermantes) reînvia, prin intermediul memoriei involuntare, întreaga bogăție a unei senzații trecute, gustînd deci ceea ce era comun trecutului și prezentului, situîndu-se astfel în zona esențelor, în afară de timp,⁴⁸ în cazul lui Camil Petrescu, pentru care numai prezentul este de o crîncenă realitate, un moment din trecut își sporește interesul datorită faptului că dobîndește, din perspectiva clipei trăite în actualitate, semnificații nebănuite. Reproducînd un dialog avut cu Ela, Ștefan Gheorghidiu se ui mește într-o paranteză de importanța reală a unei afir-

⁴⁶ De altfel, un critic contemporan, Robert Emmet Jones, stabilește o filiație (destul de ipotetică) între freudism și anumite aspecte din opera lui Proust: „Revoluția freudiană stă, de asemenea, la baza anumitor procedee noi: monologul interior, realismul viselor, apariția obsesiilor apăsătoare, ca la Proust, Cocteau și suprarealiști.” (Apud Romul Munteanu, *Metamorfozele criticii europene moderne*, Editura Univers, București, 1975, p. 195.)

⁴⁷ *Loc. cit.*, p. 515.

⁴⁸ Pentru M. Proust, faptul că amintirea acestor senzații trecute și privilegiate este involuntară constituie dovada autenticității lor (*Le temps retrouvé*, Gallimard, 1967, p. 236).

mații făcute atunci în glumă : „— Dar ce ? Crezi că asta nu-i filozofie ? Să știu dacă mă iubești sau nu ? (Cînd îmi dau seama acum cît de puțin bănuiam ce sens profund avea să aibă într-o zi această afirmație pentru mine, ce înnebunitoare problemă fără soluție avea să-mi puie, cît aveam să-mi repet întrebarea la nesfîrșit, îmi vine să surîd melancolic de seninătatea cu care glumeam atunci, cum ar glumi, fără să știe nimic, cei al căror tren a și pornit pe o linie pe care alt tren vine dimpotrivă.)“ La fel, găsind menționată în scrisorile lui Ladima o anumită dată din trecut, Fred Vasilescu are revelația intersecției vieții sale cu o altă existență, nebănuită și dificil imaginabilă în afara punctului de contact în timp : „«Sfîntul Dumitru...» L-am întîlnit iar, dar fără să știu nimic din ceea ce știu azi. Ce ciudat mi se pare să leg, deodată, de viața mea trecută o altă viață, la întretăiere, la o dată anumită. Știi ce făceai acum un an la data cutare, pentru că viața ta trece, așa ca un fir, și prin data asta. Dar să descoperi că prin aceeași dată, altă viață trece cu firul ei, și se pare ceva din altă lume...“ Un tip similar de constatare stă la baza romanului unanimist al lui Jules Romains sau a secțiunii sincronice întreprinse prin destinul mai multor personaje de Cezar Petrescu în romanul — insuficient realizat literar — *Carlton*.

Pentru persoanele cu o acută conștiință de sine, a căror profunzime analitică depășește nivelul aparențelor, viața psihică se prezintă ca o fină țesătură de multiple și variate semnificații ce se valorizează unele prin altele ca în „correspondențele“ baudelairiene. Mondenul Fred Vasilescu dobîndește o astfel de profunzime a sensibilității în apropierea doamnei T., care a exercitat asupra lui o puternică influență spirituală : „Trăiesc o viață în care nimic din ceea ce se întîmplă nu mai e cu semnificație simplă... Totul trebuie să corespundă, ca în vis, la altă situație, faptele capătă înțelesuri noi, unele printr-altele. Cuvintele nu mai sînt semne, pentru ce e dincolo de ele. Mai înainte viața mea avea zilele săptămîinii : luni, marți, miercuri etc., care corespundeau cu zilele cifrate în calendar... cînd era ora douăsprezece, era ora douăsprezece... Dacă era cald, mi-era cald. (...) Cînd cunoșteam un domn, era un domn, cînd cunoșteam «alt domn», era «alt domn», cînd mă culcam cu o femeie însemna că am avut-o, cînd un cunoscut spunea că-i plac țigările

Lucky Strike însemna că-i plăceau Lucky Strike. Dar de câțiva ani, printr-o acumulare de împrejurări deosebite, care ele înseși or fi avînd vreun tîlc, semnele nu mai corespund conținutului lor stabilit, faptele au alte cauze de cum le știu eu ; dacă o femeie, care e zodia mea, rîde, nu mai înseamnă că e veselă ; cînd un domn e gray, corect și important, nu înseamnă că nu depinde în toată soarta lui de un cuvînt al meu, cînd fug de un surîs, poate însemna că îl doresc, iar un domn cu mustați războinice, pe care-l prelungeam într-un raion universitar, aflu azi că ducea pantofii Emiliei la cizmar.... Știu că asemenea devenire e normală pentru nenumărați alți oameni, dar ceea ce nu e normal e transformarea mea, automobilistul și atașatul de legăție Fred Vasilescu. (...) Noțiunea de normal eu nu o am decît comparînd existența mea de dinainte de a întîlni pe doamna T. cu existența mea de acum. Vedeam mai puține culori, doar cîteva nuanțe, mult mai puține fapte, alte bucurii... nici nu bănuiam atîtea înțelesuri cîte îmi sar în ochi de atunci încoace. (...) Femeia aceasta e tovarășul care m-a oprit din drum, numai ca să privească el ceva, și de atunci am început să văd și eu o mulțime de lucruri. (...)

Și dacă toate acestea există, și mai ales există așa, e pentru că în toate, în orice lucru, în orice întîmplare și neîntîmplare de cînd am cunoscut-o, dăinuie ceva din existența ei, imaterial, cum vibrează în orice organ, cît de neînsemnat, energia întregului."

Comparațiile nu înseamnă neapărat stabilirea de filiații : Camil Petrescu nu este un proustian, după cum nu este nici un adept al psihanaliștilor (ca un Eugene O'Neill, de pildă). Dar, trăind într-o epocă de efervescență a ideilor, cu spiritul său receptiv la tot ce era intelectualitate adevărată (o dovedește, sintetic, *Noua structură și opera lui Marcel Proust*), romancierul nu poate să nu le înregistreze ecoul în opera sa, permanent conștient însă că scrie literatură, creînd deci într-un domeniu care are propriile sale legi și valori. Și, de aceea, citind *Ultima noapte de dragoste...* sau *Patul lui Procust* nu-l admirăm în primul rînd pe Camil Petrescu psihologul sau filozoful, ci pe Camil Petrescu scriitorul. Este adevărat că el întrunește într-o sinteză superioară cele trei ipostaze.

Ca scriitor, Camil Petrescu transformă și autenticitatea într-o convenție (folosim termenul fără nici o nuanță peiorativă).⁴⁹ Modernizînd, ca puțini alți romancieri, epica românească, scriitorul nu rupe total cu tradiția. Se opune autorului omniscient, dar se vede obligat, părăsind viziunea unitară din *Ultima noapte de dragoste...*, să creeze, în *Patul lui Procust*, personaje din al căror punct de vedere să privească. Dar jurnalele și documentele acestora, deși „autentice” în sensul dat termenului de Camil Petrescu, nu sînt reale, ci ficțiuni, fapt pe care ține să-l releve prozatorul însuși: „E de prisos să mai atragem luarea-aminte că tot romanul acesta e o ficțiune pură. (...) Acest «dosar de existențe», se înțelege de la sine, este închipuit tot, și numai unele necesități de convențional pe care le impune tiparul ne-au făcut să-i dăm o formă care poate să înșele.” Nu altfel procedau autorii de romane epistolare din secolele XVIII—XIX sau romanticii care foloseau ficțiunea jurnalului găsit.⁵⁰ Pe de altă parte, romancierii omniscienți nu erau nici ei totdeauna complet stăpîni pe personajele lor,

⁴⁹ Adrian Marino urmărește, bazîndu-se tocmai pe considerațiile lui Camil Petrescu, raportul dintre autenticitate, sinceritate și talent: „În ciuda unor opinii contrare, prea generalizante, autenticitatea nu se confundă cu sinceritatea, deoarece există cazuri de disimulări desăvîrșite, perfect «autentice», care acoperă conținuturi interioare profund inautentice, false. Sinceritatea se poate mima, după cum «masca» poate fi și absolut sinceră. Camil Petrescu mai adaugă: «Numai inteligența e autentică, prostia e sinceră». Hotărîtor este altceva: în literatură sinceritatea nu este suficientă (uneori nici măcar obligatorie). Mai trebuie ceva ce se numește «talent». De altfel, tot în *Patul lui Procust* se pune și întrebarea: «Oricine e sincer poate fi și scriitor?» Și se răspunde conform bunului simț: «Nu». Autenticitatea rămîne în orice împrejurare expresia unei vocații, a unui subiect artistic. Deci proiecția unei personalități, a unui autor precis identificabil.” (A. Marino, *op. cit.*, p. 174.) N. Manolescu notează: „(...) în romanul ionic la persoana întâi, din însăși forma adoptată decurge necesitatea precizării adresei: o scrisoare, un caiet de însemnări, un jurnal etc., ca să pară autentice, trebuie să respecte convenția care le constituie (căci, se știe, autenticitatea e tot o convenție).” (*Arca lui Noe*, Vol. II, Editura Minerva, București, 1981, p. 87—88.)

⁵⁰ Fapt observat de G. Călinescu: „Scrisorile, rapoartele nu sînt autentice, ci compuse de autor. Crezînd că face roman modern, Camil Petrescu s-a întors la romanul epistolar. Însă vechiul roman epistolar, asta e întrebarea, nu urmărea oare aceeași problemă estetică a autenticității și a procesului-verbal?” (G. Călinescu, *op. cit.*, p. 662.)

care le infirmău adesea planurile inițiale acționând în conformitate cu structura lor caracterială (cazurile lui Balzac și Tolstoi). De asemenea, pînă și un romancier stilist ca Flaubert împărtășea trăirile personajului său („Madame Bovary c'est moi !“).

Folosind convenții tradiționale, Camil Petrescu le dă însă o structură modernă (să ne gîndim la construcția romanului *Patul lui Procust*) și un conținut nou. Modern este faptul că romancierul renunță la determinarea caracterologică a eroilor ; dacă un personaj ca Fred Vasilescu îi scapă în final de sub control nu este din cauza legilor imperative ale caracterului său (cum este cazul Annei Karenina, care trebuie să se sinucidă cu toată părerea de rău a lui Tolstoi), ci din cauză că i-a fost lăsat un spațiu de indeterminare, de neprevăzut al devenirii, pe care nici autorul nu este obligat să-l poată controla sau explica.

Prin acuitate intelectuală și putere de creație, Camil Petrescu rămîne în literatura română cel mai de seamă romancier analist al lucidității și autenticității.

Nimic, sau aproape nimic nu se întîmplă, sub raportul epicului, în romanele lui ANTON HOLBAN. O *moarte care nu dovedește nimic* este romanul legăturii, începută din orgoliu și milă, continuată din obișnuință, cu o femeie considerată inferioară, care îl iubește pe erou și este împinsă, indirect, de acesta la sinucidere. *Ioana* este romanul dragostei pătimașe a doi parteneri egali, care se chinuiesc reciproc, și al unei gelozii retrospective. În sfîrșit, în *Jocurile Daniei*, eroul, același Sandu, se află de astă dată el în inferioritate față de o iubită bogată, mondenă și insesizabilă prin artificialitate. Romanele lui Anton Holban radiografiază trei ipostaze posibile ale raporturilor dintre un bărbat și o femeie⁵¹, fiecare dintre cele trei romane fiind „istoria unui «amour manqué»“.⁵²

Anton Holban era și teoretic adeptul romanului „static“, pe care îl considera superior romanului „dinamic“. Avem a

⁵¹ „De fapt motivul literar aproape unic este un proces sentimental între bărbat și femeie.“ (G. Călinescu, *op. cit.*, p. 875.)

⁵² Al. Piru, *Holbaniana*, în *Varia. Precizii și controverse*, Editura Eminescu, București, 1972, p. 401.

face, *mutatis mutandis*, cu aceleași categorii pe care Ibrăileanu le numea „analiză” și „creație”. În romanul „dinamic”, ca și în cel de „creație”, predomină invenția, intriga, evenimentele exterioare care satisfac curiozitatea cititorilor, în timp ce romanul „static” presupune analiza, variația pe aceeași temă psihică sau morală. „Mai limpede: o carte dinamică presupune că te ocupi numai de lucrurile exterioare oamenilor, căci numai întâmplările se pot petrece în salturi. O carte statică te obligă a rămîne înăuntrul oamenilor.”⁵³ Preferința pentru static și indiferența față de evenimente și decor provine la Anton Holban de la clasicismul francez al cărui admirator era. Idealul său pare a fi același cu al lui Racine, care declara în prefața tragediei *Bérénice* că a vrut să facă o piesă din nimic (Flaubert visa și el să scrie un roman care să se susțină numai prin forța internă a stilului). Influența clasică a găsit un teren prielnic în personalitatea lui Anton Holban, spirit introspectiv, și s-a corelat cu admirația pentru literatura psihologică mai nouă a Hortensiei Papadat-Bengescu, a lui Marcel Proust sau Aldous Huxley.

Anton Holban considera „dinamic” pînă și propriul său roman, *O moarte care nu dovedește nimic*,⁵⁴ pentru faptul că întreține curiozitatea cititorului pînă la ultimul rînd. Altfel, invenția epică este deosebit de redusă și în acest roman, încadrabil tot printre creațiile de pură analiză ale scriitorului.

Eroul romanului, Sandu, se apropie de Irina, colega sa de facultate, din dorința de a-și depăși timiditatea ascunsă. Fata nu-i place, o consideră urîță, superficială, fără preocupări intelectuale, totuși continuă legătura din obișnuință și din milă față de ea, care, îl iubește. Asemănător începe și atașamentul lui Ștefan Gheorghidiu pentru Fla, care însă se va transforma într-o dragoste puternică, ceea ce nu este cazul lui Sandu. Profitînd de o plecare la Paris, acesta încearcă să o îndepărteze de el pe Irina, îndemnînd-o prin scrisori să se mărite cu altul. Cînd însă evenimentul se produce, eroul se simte deposedat de un bun al lui și, întors la

⁵³ Anton Holban, *Testament literar*, în *Opere*, II, Editura Minerva, București, 1972, p. 12.

⁵⁴ Anton Holban, *Opere*, I, Editura Minerva, București, 1970.

București, solicită insistent Irinei o întâlnire în timpul căreia îi reproșează trădarea și îi cere să se întoarcă la el. Moartea Irinei, căzută de pe o stîncă la Sinaia, pune capăt frământărilor ei între dragostea pentru Sandu și datoria de soție. Toate aparențele indică o sinucidere: tulburarea Irinei, faptul că ea amenința de mult să se arunce de pe o stîncă, în locul în care trăise cea mai mare fericire. Sandu este cuprins de remușcări, dar orgoliul său secret este satisfăcut: Irina n-a fost fata superficială pe care o credea, ci o ființă capabilă de trăiri profunde, duse pînă la ultima lor consecință. Dar bănuiala unui accident se însinuează în mintea lui Sandu, preocupîndu-l dincolo de marginile cărții, absolvindu-l de remușcări și tinzînd să-i întărească vechea convingere că Irina n-ar fi fost capabilă de un gest definitiv: „Poate a lunecat...”

Ambiguitatea finalului, impresia că Sandu regretă în subconștient faptul că Irina s-ar putea să nu se fi sinucis, au fost voite de autor, așa cum reiese și din mărturia consemnată de E. Lovinescu în *Memorii*:

„În aceste enigmatice cuvinte ale finalului, am văzut graba eroului de a se scutura de povara remușcării. În definitiv, își spunea el, poate nu s-a sinucis, ci a lunecat; nu era, așadar, vinovat cu nimic.

În convorbirea de atunci, Holban mi-a dat însă altă interpretare. Eroul nu se descărca de povara remușcării, ci își introducea în suflet un nou element de incertitudine și de suferință. Însuși titlul cărții, *O moarte care nu dovedește nimic*, îi indică sensul. Moartea Irinei nu-i aducea certitudinea iubirii după care se zbuciumase atît. Gîndul că putuse să lunece și să moară din accident îl arunca din nou în îndoială. Tacit, eroul ar fi preferat ca Irina să se fi sinucis decît să fi murit din accident. Nu-l chinuia deci remușcarea, ci nemulțumirea că nu fusese satisfăcut în nevoia lui de siguranță și poate de orgoliu.

Am privit atunci lung la tînărul crud și i-am spus textual:

«Dacă, prin interpretarea ta, te stimez mai puțin ca om, te stimez incomparabil mai mult ca artist.»⁵⁵

⁵⁵ E. Lovinescu, *Scrieri*, 2, *Memorii*, Ediție de Eugen Simion, Editura Minerva, București, 1970, p. 425—426.

Romanul „static“ prin excelență este *Ioana*; aici situația fiind definitivă de la început în datele sale esențiale. De astă dată Sandu este îndrăgostit de Ioana, care pare să corespundă idealului său; este feminină, dar posedă o inteligență virilă, fiind în stare de judecăți profunde, având gust, spirit critic și o cultură bogată, formată după îndrumările date de Sandu. Totodată, însă, Ioana resimte „necesitatea de a fi nefericită“, iar Sandu se autodefinește ca un „personajiu perpetuu tragic“. Dragostea lor este reală, dar cei doi se chinuiesc reciproc, firile lor fiind „mereu în contradicție, cu toate că perfect asemănătoare“. În urma unei dispute, Sandu și Ioana rămân despărțiți trei ani, timp în care Ioana cedează unui prieten al lui Sandu, de care acesta încercase el însuși s-o apropie. Urmează împăcarea și cei doi îndrăgostiți petrec vara pe țărmul mării. Dar pasiunea le este acum minată de gelozia retrospectivă a lui Sandu, care nu poate suporta gândul că iubita sa a aparținut altuia și o torturează cu reproșuri și întrebări. În același timp, Ioana, care nu admitea minciuna și i-a mărturisit de la început totul lui Sandu, considerându-l egal, își manifestă spiritul dominator, reproșându-i permanent partenerului lipsa de iubire. Conflictul se atenuează pentru un timp, atît Sandu cît și Ioana fiind preocupați de boala surorii acesteia, Viky. Preocuparea lui Sandu pentru problema morții este intensificată de starea critică a fetei, care își găsește ecoul și poate anticiparea finalului în boala și moartea pisiului Ahmed. Sandu și Ioana părăsesc Caverna Port, îndreptându-se spre București cu planuri de viață nouă, dar ultima replică a Ioanei lasă finalul deschis ca și în romanul anterior, sugerînd că fantoma trecutului îi va urma, chinuitoare, pretutindeni: „Am visat pe Ahmed...“

Gestul lui Sandu de a o împinge pe Ioana spre un altul, pentru a se tortura apoi, amintește demersul analog al lui Richard, personajul din drama lui J. Joyce *Exiluri*, care își oferă soția, pe Bertha, lui Robert, cel mai bun prieten. Richard îi lasă Berthei libertatea de a decide dacă îi va ceda sau nu lui Robert, situație ibseniană tulburată la Joyce de caracterul ambiguu al relațiilor dintre cei doi prieteni. Deși, după o noapte incertă, Bertha revine la Richard, hotărîta să-l urmeze din nou în exilul din care se întorseseră pentru scurt timp, între ei doi va persista o strînsă legătură incom-

pletă în care fiecare caută în van comunicarea cu celălalt. În același exil sufletesc se află Sandu și Ioana, într-o legătură ce nu permite nici despărțirea, dar nici comunicarea.

Dacă după însăși formularea autorului, *Ioana* cuprinde drama a „doi oameni care nu pot trăi unul fără celălalt și totuși se chinuiesc”, sau a „doi oameni care nu pot trăi nici despărțiți, nici împreună”, *Jocurile Daniei* este romanul a „doi oameni care cred că se iubesc și totuși nu-și pun nici o întrebare esențială.” Eroul nu are asupra Daniei influența pe care o avea Sandu asupra Irinei sau Ioanei. Mai tânără și capricioasă, Dania îi scapă permanent. Bogăția Daniei, posibilitatea ei de a-și petrece timpul în străinătate sau în cercuri mondene unde Sandu nu poate să pătrundă, îi creează acestuia un sentiment de inferioritate. Spre deosebire de Ioana, Dania este superficială și lipsită de naturalețe, bărbatul neputînd să comunice cu ea în preocupările sale fundamentale. Titlul romanului o definește în parte; tînăra care încearcă să prelungească iresponsabilitatea adolescenței, întîrziînd să-și asume maturitatea: „S-a dus copilăria, Dania... Un om te așteaptă ca să-ți spuie treburile lui de peste zi. Să-ți dea cheile casei. Să-ți ceară părerea. Iar seara să-și sature poftele pe trupul tău, să te facă să amețești, și tocmai acolo, în fund, unde ascunzi tu de toată lumea, să primești rod.

Nu mai au rost jocurile, Dania...”⁵⁶

Comparațiile între cele trei romane se impun, mai mult poate decît la alți scriitori, întrucît ele formează o unitate: „Cărțile aceluiași autor se influențează între ele”, remarca Anton Holban referindu-se chiar la opera sa. Romanele continuă și în nuvelele și schițele autorului. Astfel *Icoane la mormîntul Irinei*, *Marcel*, *Obsesia unei moarte*, *Conversații cu o moartă* sau *Colonelul Iarca* reiau, amplifică și nuanțează episoade sau personaje legate de substanța romanului *O moarte care nu dovedește nimic*.

Legătura dintre romane este asigurată de unitatea de perspectivă realizată prin prezența aceluiași narator. Odată cu descoperirea căii proprii de creație, analismul, Anton Holban intuiește și virtuțile folosirii persoanei întîi în relatare.

⁵⁶ Citatele sînt reproduse după: Anton Holban, *Opere*. Editura Minerva, București, vol. I—III, 1970—1975.

După ce în *Oameni feluriți*, *Romanul lui Mirel* și *Parada dascălilor* încercase observația caracterologică, scriitorul își limitează, în *O moarte care nu dovedește nimic*, domeniul de investigație la propria sa lume interioară, dar ceea ce pierde în extensiune câștigă în adâncime. Îi dăduse curaj constatarea lui Felix Aderca după care, în *Romanul lui Mirel*, Mirel ar fi mai interesant decât Tololoi, în care autorul voise să contureze un tip.⁵⁷ S-a suprapus și exemplul lui Proust. În propria persoană a descoperit Anton Holban cel mai interesant personaj romanesc: „Eram mulțumit să mi se dea un prilej să mă ocup de mine, căci cu mine sînt obligat să trăiesc tot timpul, pînă ce comedia vieții mele se va termina definitiv”. Cunoscător al principiilor artei literare, scriitorul creează ficțiunea unui narator, Sandu, proiecția romanescă a autorului său: „Pe Sandu puteam să-l fac cît mai complicat. Trăsăturile cele mai protivnice puteau exista în el. Deoarece luciditatea joacă un rol important, el își va permite toate confesiunile. Sînt contradicții, n-are nici o importanță. Tot ce se găsește în sufletul lui, pe care o intrigă întîmplătoare pune în mișcare. Nu trebuie însă să se creadă că autorul și Sandu se suprapun perfect. (Nici Marcel și Marcel Proust.) Autorul a rămas stăpîn pe destinele lui Sandu. El a lucrat să proporționeze diferitele instincte ale lui Sandu.”⁵⁸

Șerban Cioculescu și Perpessicius observaseră, înainte ca autorul s-o declare, că Sandu se află în germene în Coca, băiețelul manifestînd ereditatea tiranică a tatălui său din *Oameni feluriți* și în Mirel, adolescentul în același timp timid și ironic, sentimental și lipsit de tact din *Romanul lui Mirel*.

Renunțînd la imobilitatea caracterologică a personajelor clasice, Anton Holban creează eroi contradictorii, mobili, psihologicește, în timp.⁵⁹ Personalitatea lor este disconti-

⁵⁷ A. Holban, *Confidențe preliminare*, în *Opere*, II, ed. cit., p. 612—613.

⁵⁸ A. Holban, *Testament literar*, ed. cit., p. 15.

⁵⁹ Șerban Cioculescu susținea coexistența celor două atitudini: „Deși psihologia teoretică a lui Holban este mobilistă, postulînd neidentitatea morală a unui ins în timp — ceea ce este foarte modern — structura individuală a eroilor săi, practic, rămîne clasică, prin alte cuvinte, statică.” (*Aspecte literare contemporane, 1932—1947*, Editura Minerva, București, 1972, p. 286.)

nuă. Inteligența încearcă să reconstituie unitatea prin compararea unor momente diferite, ceea ce determină sesizarea unor dramatice contradicții: „Cum pot să-i reproșez ceva Ioanei de acum, cînd între ea și cea de odinioară, care a greșit, nu este, din punctul de vedere sufletesc, absolut nici o asemănare? Am de atîtea ori impresia că nu sînt un singur om, ci sînt în fiecare clipă altul, și între ei nu există nici o legătură.” În altă parte, această lipsă de consecvență este imputată Ioanei, care răspunde tot în numele autorului: „Este lipsă de orice pătrundere psihologică, închipuindu-ți că oamenii se pot prinde într-o formulă și vor rămîne identici tot cursul vieții.” Dar chiar în același moment, o persoană suscită impresii diferite diverșilor observatori, provocînd noi frămîntări celui care, voind s-o cunoască cît mai bine, face apel la pretinsa obiectivitate a unui al treilea. Astfel, Irina este calificată de prietenii lui Sandu „urîțica”. Un bătrîn o consideră femeie fatală, iar un domn întîlnit la bibliotecă are o părere diametral opusă.

Observația clasică, de caractere, o realizează Anton Holban numai în cazul personajelor episodice, în cazul cărora depărtarea de la care sînt privite permite perspective unitare și simplificatoare. Fapt remarcat explicit în *Icoane la mormîntul Irinei*: „(...) nu pare complicat decît ceea ce te interesează. Dacă faci ușor silueta avarului de peste drum, ești incapabil să ajungi la concluzii asupra iubitei tale. Nu poți crea decît oameni îndepărtați de tine, căci numai atunci admiți psihologia lor bine definită, singurul lucru ce-i poate face vizibili.” Unificatoare este inteligența, pe care și Proust o rezerva, în spirit bergsonian, faptelor și persoanelor care nu ne interesează direct și afectiv: „Je ne dis pas qu'un jour ne viendra pas où, même à ces lumineuses jeunes filles, nous assignerons des caractères très tranchés, mais c'est qu'elles auront cessé de nous intéresser, que leur entrée ne sera plus pour notre coeur l'apparition qu'il attendait autre et qui le laisse bouleversé, chaque fois, d'incarnations nouvelles. Leur immobilité viendra de notre indifférence qui les livrera au jugement de l'esprit.”⁶⁰

Aproape niște „fiziologii” de tip clasic sînt, în *O moarte care nu dovedește nimic*, evocările lui Bombonel (o minia-

⁶⁰ M. Proust, *La Prisonnière*, Gallimard, 1967, p. 68,

tură ca Daniil Scavinschi în viziunea lui C. Negruzzi), a spălătoresei Dumitra sau a boierului Barbu Pandele, prezentată în confruntarea cu moartea.

De la clasicii francezi și continuatorii lor ⁶¹ preia A. Holban admirația pentru concentrare (cel mai lung roman al său nu depășește 150 de pagini și scriitorul consideră nvela, ca specie, superioară romanului), indiferența față de decor și eveniment și chiar procedee ale tragediei clasice: personaje ca Viky din *Ioana*, sau Mady din *Jocurile Daniei* sînt echivalentele confidentelor din teatrul racinian. ⁶² Concentrarea și rigoarea sa analitică au făcut să fie adesea comparat cu Benjamin Constant, autorul lui *Adolphe*.

Anton Holban este un analist lucid. Luciditatea lui Sandu este temperamentală și, unită cu teama de ridicol, îi interzice orice efuziune: „Este un defect funest, căruia unii îi spun, ca să-i dea aparență suportabilă, luciditate. A asculta o bucată de muzică, a citi ceva subtil, a fi în mijlocul celui mai superb aranjament al naturii, și totuși a nu-ți uita prezența, a nu fi în stare să exclami ceva fără sens numai

⁶¹ A. Holban era un perfect cunoscător și un admirator necondiționat al operelor lui Racine și La Fontaine. De asemenea, receptează clasicismul și „prin filiera moralistilor și analiștilor francezi, de la Madame de La Fayette la Stendhal și Proust, ca și prin creațiile modernilor de structură clasică.” (Elena Beram, *Anton Holban — prozator analist*, în *Opere*, I, Editura Minerva, București, 1970, p. XXII.)

⁶² Ion Vlad împinge mai departe comparația cu clasicismul: „Analiza devine, în cele din urmă, un comentariu de tip clasic, ca în literatura caracterelor clasice (o aserțiune, bunăoară, se transformă în observație morală argumentată apoi copios (...)) Nu greșim, credem, afirmînd că Anton Holban compune (indirect) caractere cu mijloacele analizei, soluție pentru descoperirea și explicarea zonelor interioare ale vieții personajelor.” (Ion Vlad, *Anton Holban, Romanul cunoașterii lumilor invizibile*, în volumul *Convergențe*, Editura Dacia, Cluj, 1972, p. 253.) Pompiliu Constantinescu identifica și el, în *Ioana*, „o unitate de esență clasică a caracterului analizat” (apud A. Holban, *Opere*, I, p. 471). Nu putem vorbi însă de caractere în cazul personajelor principale, discontinue ca personalitate, mobile în timp și a căror cunoaștere este mereu aproximată prin efortul analizei. De asemenea, *Ioana* nu se reduce la „metamorfoza unei stări morale absolute, aceea a geloziei...”, cum afirma Pompiliu Constantinescu, și nici nu este, cum credea G. Călinescu, „romanul omului care n-a înțeles că trebuia să ia pe eroină în căsătorie” (apud A. Holban, *Opere*, I, p. 471). Drama Ioanei și a lui Sandu nu constă numai în gelozia lui, acest sentiment fiind numai un epifenomen al conflictului permanent dintre două firi prea asemănătoare, ambele dominatoare.

din entuziasm, fără să te auzi și să te găsești caraghios, a-ți urmări clipă cu clipă propria-ți emoție și evoluția ei, înseamnă să nu mai ai nici un sentiment pur, nealterat de o cercetare migăloasă și inutilă." În timp ce la personajele lui Camil Petrescu luciditatea era dătătoare de drame, dar și de voluptăți, la Anton Holban ea este creatoare în planul intelectului, dar sterilizantă în planul afectelor, ca și memoria voluntară în concepția lui M. Proust. Emoțiile proaspete sînt rare și generate doar de evenimente fără însemnătate, asupra cărora nu s-a exercitat luciditatea: „Aș fi incomparabil mai impresionat — mărturisește naratorul — dacă m-aș duce la Mînăstirea Humor, unde timp de două săptămîni am făcut menaj într-o cameră țărănească, apropiați pe toate potecile și pe sub toți pomii, care îmi vor reveni, cînd îi voi vedea, cu aceeași intensitate. Numai dacă, gîndindu-mă mult la Humor, nu-mi voi trăi dinainte toate surprizele și mă voi găsi și acolo tot așa de stăpîn pe mine ca și aici. Păcatul lucidității, ce te face să întrevezi dinainte toate posibilitățile celor ce se vor întîmpla cu tine, prezintă în toate momentele cele mai grave, care-ți risipește orice spontaneitate sufletească. Astfel nu mai ai emoții intense decît în momente rare, cînd ești surprins pe neașteptate, și pentru vreun motiv mult mai umil (căci motivele însemnate nu le-ai uitat și le-ai frămîntat tot timpul în creier), descoperirea, de pildă, a unei cărți poștale cu cîteva rînduri neînsemnate, la care nu te mai gîndiseși, sau a unei cofetării proaste, unde ai mîncat împreună prăjituri colorate." (*Conversații cu o moartă*).

Luciditatea îi permite să se privească trăind, să aprecieze forța pe care i-o dă insensibilitatea dobîndită pentru un moment, și să-și asume toate faptele anterioare. Luciditatea este condiția analizei pe care A. Holban o vrea de o totală sinceritate, profundă și fără nici o complezență.⁶³

⁶³ G. Călinescu observa într-un articol din 1935: „Ceea ce caracterizează operele, indiscutabil remarcabile, ale d-lui A. Holban este voința continuă de luciditate." (Apud A. Holban, *Opere*, I, p. 469.) Ion Vlad prezintă luciditatea lui A. Holban ca un ferment al procesului analitic: „Luciditatea potențează, augmentînd, datele acestui proces (o anume obiectivare și autosupunere la chinurile introspecției), transcriind febril și tulburat cursul acestuia". (I. Vlad, *op. cit.*) Alexandru Călinescu și-a intitulat cartea consacrată scriitorului: *Anton Holban, Complexul lucidității* (Editura Albatros, 1972).

Sandu are curajul (pe care îl dorea și Baudelaire : „— Ah ! Seigneur ! donnez-moi la force et le courage / De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût !“) de a privi în el, de a-și recunoaște contradicțiile și răutățile, diferențiindu-se astfel de ceilalți, care le trăiesc și le comit dar le țin ascunse, personajul lui Holban resimțind un sentiment de singularizare. „Omul din subterană“ al lui Dostoievski se considera și el „antiteza omului normal, adică un om hiperconștient“.⁶⁴ În plus, Sandu își suspectează chiar sinceritatea și luciditatea ca pe niște încercări de a se scuza : „Plin de milă pentru gestul ei — știam cât plînge la despărțirile obișnuite — am lăsat-o totuși. Probabil că par grozav de hain. Cred că oricine, de și-ar exprima sincer vagile impresii, ar ajunge la aceleași rezultate. De obicei, sînt cu toții de rea-credință și nu-și recunosc slăbiciunile. Pentru mine, însăși această sinceritate scrupuloasă și încercare de analiză lucidă nu este o scuză ?“ Idealul îl constituie, ca în comandamentul socratic, cunoașterea de sine, în așa fel încît „să nu porți cu tine, toată viața, pe un străin“... Instinctul de autoanaliză a devenit pentru Sandu o a doua natură, întovărășindu-i toate inițiativele. În dorința de a se „clarifica“, acesta discută cu o parteneră, sau încearcă să reconstituie în scris atmosfera unor experiențe sufletești : „De ce scriu această carte ? De ce mă căznesc să refac atmosfera ? Din manie de autor, care profită de experiențele lui intime ca să le dea în vileag și să aștepte laude ? Din nostalgie după vremuri care se duc ? Dar mai ales e un țipăt către oameni ca să mă consoleze și să mă vindece. Să-mi deslușească ce s-a întîmplat cu mine și de partea cui e greșeala.“

Cunoașterea de sine este văzută ca un element de referință în cunoașterea celuilalt și, invers, imposibilitatea cunoașterii proprii personalități este o dovadă în plus că celălalt va rămîne un străin : „Aud respirația Irinei, nu știu numai dacă aceasta va fi Irina adevărată, și asta aș vrea s-o știu. Și mereu încep cercetările mele de la capăt, cercetări zadarnice, care nu vor duce la nici un rezultat, dar la care nu am tăria să renunț. Cum să știu adevărul asupra

⁶⁴ F. M. Dostoievski, *Insemnări din subterană*, traducere de V. Em. Galan și Igor Block, în : *Opere*, vol. 4, Editura pentru literatură universală, București, 1968, p. 134.

ei cînd nu știu adevărul asupra mea? Și eu mă am la îndemîină, mă știu sincer față de mine, și în același timp mă analizez pasionat și fără întrerupere de cînd mă cunosc.”⁶⁵ Efortul de a cunoaște pornește din iluzia că o clarificare ar aduce liniștea și fericirea. Dar pentru un astfel de spirit tragic și scormonitor nu poate exista certitudine absolută.

Acest fapt este vizibil în gelozia torturantă a personajului. Căutînd să-și cunoască partenera, Sandu ajunge la un rezultat contrar: acumulînd amănuntele, se afundă în contradicții. „Sînt în romane anumite ființe insesizabile din pricina unui mister voit, aruncat asupra lor de autor, a unor detalii neexplicate, a unor evenimente neașteptate, a unor vorbe stranii. În Hardy, de pildă.

Eroina mea e insesizabilă dintr-un motiv contrar: truda mea de a o explica în întregime și de a arunca asupra ei toată lumina de care sînt în stare.”

Ca și Ștefan Gheorghidiu, Sandu vrea să afle orice amănunt despre iubita lui. Dar, în timp ce la primul gelozia provenea din cea mai mică fisură survenită în dragostea absolută, personajul lui A. Holban este obsedat de profanarea carnală a iubitei lui de către un altul. Prin intermediul naratorului, gelozia este, pentru scriitor, un impuls la creație, nu numai în sensul analizei sentimentului resimțit, ci și în acela al încercării de a reconstitui din fragmente, din frînturi de frază, din imagini întrezărite întîmplător, din interogarea subtilă sau directă, toate amănuntele vieții petrecute de femeia iubită în absența lui. Ipotezele infinite care îi trec prin minte lui Sandu, aflat în Franța, în legătură cu comportarea Irinei, discuțiile dramatice, chinuitoare, cu

⁶⁵ Identificînd „motive existențiale în opera lui Anton Holban”, Aurel Dragoș Munteanu neagă, paradoxal, acestuia calitatea de analist, fără însă a convinge: „Anton Holban nu este un analist. Investigația sa nu vizează zone ascunse ale conștiinței umane și nici nu definește stări psihologice. Scrierile sale se mențin într-un plan de generalitate a psihologiei în care un adevărat analist n-ar putea trăi. Drama sa este lucidă, intelectuală, nedeterminată de o conformație psihică. Tot așa cum Ivan Karamazov nu este un caz psihologic, ci unul intelectual.” (*Motive existențiale în opera lui Anton Holban*, în *Viața românească*, an. XXI, nr. 4, aprilie 1968, p. 76—85.) Consideră oare criticul că nu putem vorbi de „analiză psihologică” decît în absența lucidității și a problematicii intelectuale? Mai ales că, pentru el, nici Camil Petrescu și nici Marcel Proust nu sînt analiști.

Ioana, încercările de a o imagina pe Dania, pornind de la unele aluzii ale ei („Pe cînd eram la Londra...“, „Am fost cu niște prieteni la cinematograful“), într-un decor necunoscut sînt pentru Sandu tot atîtea prilejuri de a broda cu închipuirea, de a retușa la infinit scenele care se nasc în fantezia lui. În dragostea sa, gelozia joacă un rol important. De altfel, sentimentele apar în toată complexitatea lor. Astfel, s-ar părea că gelozia îl leagă pe Sandu de Irina sau Ioana mai mult decît iubirea : „Și despre viața noastră prezentă avem tot așa de mari neînțelegeri, căci în clipe scurte de potolire a geloziei, cînd nu mă doare nimic și mă cred vindecăt, cu toate că experiența m-a învățat că totul nu se datorește decît unei ciudățenii a naturii, unei acalmii trecătoare și chinul va trebui să reînceapă, redevin cel pe care îl cunoscuse odinioară Ioana, ușuratec în ceea ce o privește, plictisit, fără să-mi mărturisesc plictiseala, dar trădîndu-mă prin neastîmpăr și prin planuri — cu aspect inofensiv — de a varia atmosfera portului și de a vizita Caverna“.

O astfel de atitudine este susținută de un imens orgoliu de unicitate, de deplină posesiune și de diferențiere de alții. Instinctul de analiză însuși se leagă de acest orgoliu : „Orgoliul meu stupid, care mă împiedică să savurez clipa prin detailarea ei, care mă obligă să descopăr structura fiecărei fraze muzicale sau vers, să notez reminiscențele, banalitățile sau armonia facilă și care a descompus pornirile tale de îndrăgostită !“ (*Icoane la mormîntul Irinei.*)

De aici provine drama din *O moarte care nu dovedește nimic* : cît timp Sandu este sigur de dragostea Irinei pentru el, dorește despărțirea de ea și libertatea, dar atunci cînd fata dovedește aparent că se poate lipsi de el, orgoliul său suferă îndemnîndu-l să întreprindă orice pentru a o recîștiga sau a o îndemna spre autodistrugere. Proust a exprimat, generalizînd, un sentiment asemănător : „Sans doute, bien que chacun parle mensongèrement de la douceur, toujours refusée par le destin, d'être aimé, c'est une loi générale, et dont l'empire est bien loin de s'étendre sur les seuls Charlus, que l'être que nous n'aimons pas et qui nous aime nous paraisse insupportable. A cet être, à telle femme dont nous ne dirons pas qu'elle nous aime, mais qu'elle nous cramponne, nous préférons la société de n'importe quelle

autre qui n'aura ni son charme, ni son agrément, ni son esprit. Elle ne les recouvrera pour nous que quand elle aura cessé de nous aimer." ⁶⁶

Acest motiv a fost dezvoltat de Proust în *Albertine disparue*, roman care are multiple asemănări cu *O moarte care nu dovedește nimic* ⁶⁷, în așa măsură încât sentimentele resimțite de Sandu se datoresc în parte unor influențe literare: „Mă recitesc. Așa găsesc de identice unele motive cu ale lui Proust, că mi se pare inutilă această povestire, care nu poate fi decât o copie palidă a unui original magistral.

De altfel, nici nu știu dacă mirajul lui Proust nu mă face, din cauza unor asemănări exterioare, să-mi complice starea sufletească. Poate că, dacă n-aș fi citit *Albertine disparue*, în altfel (mai bine sau mai rău), aș fi suportat dispariția Irinei. Proust ne îmbracă în o haină care nu ni se potrivește.”

În testamentul său literar, Anton Holban se declară (fără a folosi termenul) un adept al autenticității în literatură: „Am spus: am vrut să mă prezint cât mai ade-vărat. (...) E mai normal să profiți de literatură pentru a-ți face portretul interior și a căuta să-ți prelungești existența. (...) Bineînțeles, poți să te ocupi de tine fără să fii romantic de proastă calitate (...) Tot ce am scris (chiar dacă am văzut mai puțin clar la început) este rezultatul propriilor mele experiențe.” ⁶⁸ S-a vorbit în acest sens de gidismul scriitorului. ⁶⁹ Autenticitatea ⁷⁰ este vizibilă și în stil, dovadă fiind, printre altele, parantezele (caracteristice și operei lui Camil Petrescu) care încearcă definirea cât mai exactă a unui sentiment. În ceea ce privește compoziția, autenticitatea (în sensul de înregistrare frustă, nefalsificată a trăirilor) a

⁶⁶ M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, Gallimard, 1966, p. 320.

⁶⁷ Pentru compararea celor două romane, precum și pentru alte interesante similitudini între operele acestor scriitori, cf. Viorel Alecu, *Anton Holban și Marcel Proust*, în *Ramuri*, nr. 6 (84), 15.VI.1971, p. 17.

⁶⁸ A. Holban, *Testament literar*, ed. cit., p. 12—13.

⁶⁹ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 875, 876.

⁷⁰ În necrologul consacrat scriitorului, Vladimir Streinu scrie: „Holban era, cu un cuvânt care circulă azi, un scriitor de «autenticități» (...)” (Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, II, Editura pentru literatură, București, 1968, p. 261—262.)

suferit retușurile tehnicii literare (îmbinarea fragmentelor, figurile simbolice, ca de exemplu Ahmed, finalurile deschise).

În legătură cu autenticitatea scrisului lui Anton Holban se pune întrebarea : Se ridică această expresie a unor experiențe pur personale, această înregistrare fidelă și minuțioasă a unor frământări sufletești la nivelul valorii literare ? Răspunsul este : da. Este adevărat că nu orice document sufletesc autentic este operă literară, dar investigația lui Anton Holban pătrunde atît de adînc, încît atinge anumite fapte ale vieții psihice cu o precizie (în intuirea și exprimarea lor) care le face să răsune, în straturi profunde ale personalității cititorului, cu un sunet surprinzător de clar. În *Patul lui Procust*, Camil Petrescu a definit această senzație :

„La fel te cîștigă prin pătrunderea lui nu autorul care prezintă în carte cazuri și caractere groase, cam unanim cunoscute, ci anumite nuanțe considerate aproape secrete, care sînt însă cu atît mai revelatoare, căci garantează ele singure și pentru adevărurile generale, de suprafață. Uimirea cea mare, înspăimîntătoare uneori, e să descoperi cît de total seamănă între ei oamenii prin ce au mai subtil și mai secret, cînd se cred așa de diferiți ca aspect.“

Anton Holban nu este un creator de personaje, paginile sale nu freacă de mișcarea unei lumi, ci au austeritatea unei chilii. Dar în această chilie un om, sensibil și solitar, inteligent și orgolios, este confruntat cu problemele fundamentale ale dragostei și morții, tensiunea trăirilor sale interioare sublimîndu-se într-o proză de calitate.

Apariția, în 1933, a romanului *Adela* infirma, o dată mai mult, teza de sorginte maioresciană a incapacității criticilor de a scrie literatură de ficțiune. G. IBRĂILEANU este autorul unui singur roman, nu creator de lumi, ci izvorît din unica lui viață sufletească. În atmosfera sa de poezie vetustă, sugerată voit și prin titlu, *Adela* este romanul sensibilității superioare a autorului său, el însuși om al acelui sfîrșit de secol evocat, epocă în același timp pozitivă și tulburată de fiorul liric posteminescian. Dar romanul lui Ibrăileanu este, așa cum observa G. Călinescu chiar la apariția lui, „o carte de analiză în stilul lui Benjamin Constant și este primul cu adevărat roman românesc

de analiză, după cum este, neîndoios, cel dintîi roman al dragostei platonice.”⁷¹

Subintitulat „Fragment din jurnalul lui Emil Codrescu”, romanul se înscrie în literatura confesivă, de introspecție, în descendența acelor scriitori care, fie că se autoanalizau direct, fie că foloseau ficțiunea unui *alter-ego*, așa cum este cazul lui Ibrăileanu, au deschis calea romanului de analiză psihologică: Montaigne, J. J. Rousseau, Amiel, Benjamin Constant, Senancour.

Deși prefera, în calitate de cititor, creația analizei⁷², Ibrăileanu scrie un roman de analiză. Ca și pe eroul său, Emil Codrescu, demonul introspecției îl urmărește la tot pasul: „Cu mania de a mă analiza, care nu mă părăsește un moment (...)”⁷³ spunea scriitorul care afirma, într-una din cugetările volumului *Privind viața*, că doar cunoscîndu-ți bine propriul suflet îl poți cunoaște și pe al altora, cunoaștere împiedicată de participarea la un suflet comun și favorizată de singurătate, izolații fiind astfel cei mai buni cunoscători ai sufletului omenesc. Înclinarea spre analiză, „boală veche și incurabilă”, și-o descoperă Ibrăileanu încă din adolescență: „Toată vremea făceam analiză. Mă iubește ori nu? Interpretam toate privirile ei, toate faptele, locul unde stă în grădină, ce face la geamul ei cînd trec etc.

«Amorurile» mele mi-au ascuțit mai mult decît orice simțul observației.”

Această preocupare, relevată în *Amintiri*, constituie principală substanță a romanului *Adela*.

Într-o vară a sfîrșitului de secol, doctorul Emil Codrescu o reîntîlnește la Băltătești pe Adela, cu 20 de ani mai tînră decît el, cunoscută din copilărie, revăzută ca adolescentă, pierdută din vedere din cauza temperamentului abulic al fostului ei mentor, căsătorită și divorțată între timp. Uimit

⁷¹ G. Călinescu, *G. Ibrăileanu, „Adela”*, în volumul *Ulysse*, Editura pentru literatură, București, 1967, p. 173—174.

⁷² G. Ibrăileanu — *Creație și analiză*, în *Viața românească*, nr. 2—3, 1926, p. 214—251.

⁷³ Citatele din *Adela* sînt reproduse după ediția apărută în 1963, la Editura pentru literatură (text stabilit de G. Agavriloaie. Prefață și tabel cronologic de C. Ciopraga), iar cele din *Amintiri* și *Privind viața* după G. Ibrăileanu, *Privind viața*, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Valentin Tașcu, Editura Dacia, Cluj, 1972.

de înflorirea tinerei femei, Emil Codrescu încearcă să reînnoade firul vechilor relații, în care acum iubirea joacă un rol precumpănitor. În acest joc ambiguu, dar de o mare delicatețe, al prieteniei dintre un bărbat de 40 de ani și o femeie de 20, Adela pare să-i împărtășească iubirea, dar spiritul analitic al eroului îl face să se îndoiască de semnificația tuturor cuvintelor și gesturilor ei, iar atunci când este pe punctul de a dobândi certitudinea, dă înapoi spre a nu transforma în fapt, supus inevitabil degradării, ceea ce este ideal și virtualitate pură.

Imposibilitatea de acțiune se datorește la Emil Codrescu pasiunii pentru autoanaliză, lucidității care nu scade sentimentul, dar împiedică fapta, și conștiinței vârstei critice: „Psihologie de cvadragenar, intempestiv și pervers de lucid!“, exclamă la un moment dat personajul. Filozofic, justificarea acestei atitudini se găsește la Epicur, despre care Emil Codrescu citește în cartea lui Diogen Laertius. Susținând ataraxia și apatia, filozoful antic îi oferă intelectului lucid și preocupat de urmările faptelor lui argumente în sprijinul fricii de acțiune. Această lipsă de voință, această separare a lumii ideilor de lumea faptelor sînt caracterizate cu pătrundere de Adela: „Mata nu vrei niciodată ceea ce vrei...“

Ibrăileanu afirma în *Privind viața*⁷⁴ că inteligența s-a dezvoltat pe dezagregarea instinctelor. S-au creat astfel două stări: de civilizație, presupunînd intelectualizarea, și de natură, în care domnia instinctelor a rămas întreagă. Natura răbufnește adesea prin instincte în omul civilizat. Una din formele ei de manifestare este iubirea: „Amorul și crima sînt invazia naturii în mijlocul civilizației“. Amorul este astfel „dușmanul neîmpăcat al liberei dezvoltări a inteligenței pure“. Într-adevăr, adevărata iubire este irațională și cel care o trăiește nu poate explica atracția pe care o exercită asupra lui celălalt, pe care îl adoră întreg, ca personalitate și nu pentru una sau alta din însușirile lui. Tentația analizei

⁷⁴ „Adela s-ar putea zice că în bună parte e varianta narativă a cugetărilor cuprinse în *Privind viața*.“ (Vladimir Streinu, *op. cit.*, p. 241.)

este în acest caz demonul care îl ispitește pe Baudelaire pentru a-i diminua iubirea :

Et l'harmonie est trop exquise,
Qui gouverne tout son beau corps,
Pour que l'impuissante analyse
En note les nombreux accords.

(*Tout entière*)

În concepția lui Ibrăileanu, seducția inexplicabilă a feminității derivă din principiul vital pe care aceasta îl reprezintă. Nu sîntem departe aici de teoria schopenhaueriană a voinței de a trăi, a cărei influență este probabil să se fi exercitat asupra lui Ibrăileanu cu ajutorul fascinației operei poetice eminesciene, pe care criticul o știa pe dinafară încă din adolescență. Portretul lui Schopenhauer stă la loc de cinste în camera lui Emil Codrescu și scena plină de umor în care Adela dă ochii cu el este semnificativă pentru ostilitatea femeii față de filozoful misogin : „Acum înțeleg de ce avea ciudă pe femei... Nu cred să-i fi pregătit nici una vreo capcană !”, spune Adela despre Schopenhauer.

Schopenhauerian este în mare măsură următorul pasaj din *Adela*, în care amorul este prezentat ca expresie a voinței de a trăi : „Dar amorul nu este entuziasm estetic și moral. Sublimitățile astea clorotice n-ar putea explica tirania și demența lui. El este cu totul altăceva. Este faptul fundamental al existenței, voința de a trăi sau, mai bine, de a nu muri (ceea ce, deși pare același lucru, e cu totul altăceva).

În strigătul de iubire, bărbatul cere femeii ajutor împotriva morții. De aceea «amorul e tare ca moartea». De aceea, nemilosul lui egoism în doi. De aceea senzația fără nici o analogie a realizării lui. De aceea posibilitatea imaginilor voluptuoase de a ținea piept în conștiință imaginii înfiorătoare a morții. De aceea absolvirea minciunii, coruperii servitorilor, efracției, crimei, cînd au de scop posesiunea femeii iubite — conștiința umană recunoscînd astfel că drepturile vieții primează pe ale moralei și ale societății. De aceea provocarea unuia prin altul a sentimentului pentru femeie și a sentimentului pentru natură : eternitatea splendidă a universului exasperînd în om conștiința obscură a vremelniceii lui. De aceea tragedia celor patruzeci de ani

ai bărbatului, când moartea începând să-i trimită cranicii, el se agată încă și mai cu spaimă de viață și când femeia iubită, în voința ei de a nu muri, își întinde brațele către altul, către bărbatul tânăr, către acela care-i făgăduiește mai sigur nemurirea."

Din acest punct de vedere, absolutizând, am putea spune că Adela reprezintă principiul feminin, natura, în timp ce Emil Codrescu întruchipează cerebralitatea. Această distincție este în spiritul lui Ibrăileanu care scria în *Privind viața*: „Nimic nu este mai deosebit de bărbat decât femeia, fiindcă tot ce este în natură e numai altfel decât bărbatul, pe când femeia e contrariul lui."

Prin sex și prin vîrstă Adela este aproape de natură, dovadă naturalețea cu care culege flori, refuzată bărbatului de 40 de ani, sau comportarea ei în timpul excursiilor. Femininitatea Adelei i se dezvăluie lui Emil Codrescu din toate aparițiile ei. În roman nu există un portret propriu-zis al Adelei, dar din surprinderea unor cuvinte și gesturi, din observații asupra ei răspîndite în toată cartea, se desprinde, inefabilă, și totuși cu aparența realității, o ființă fermecătoare. Luîndu-l ca model pe Turgheniev, Ibrăileanu refuză sufletului feminin analiza, pentru a nu-i distruge misterul, și folosește pentru Adela „creația". Ei nu-i cunoaștem niciodată gândurile, ci doar reacțiile, iar analiza lor are loc în mintea lui Emil Codrescu. Astfel misterul eternului feminin rămîne întreg. Este un procedeu pe care îl va utiliza și G. Călinescu în *Enigma Otiliei*, și care nu evită accentele lirice.

Emil Codrescu admiră corpul Adelei, miracol suprem al naturii, grația și firescul gesturilor ei, fie că, adolescentă, încordează arcul, fie că mănîncă sau se privește în oglindă, iar muzica izvorîată de sub clape nu-l încîntă mai mult decât muzica mișcărilor ei la pian. Îndrăgostitul găsește simplității gesturilor tinerei femei în treburile casnice același farmec pe care Werther îl găsisese la Lotte cu ocazia primei lor întîlniri. Adela făcînd dulceață amintește de Gema, eroina lui Turgheniev, din *Ape de primăvară*. Adela este numai viață. Temperament „excesiv", oricînd în stare să-și manifeste public simpatiile sau antipatiile, spirit „realist de femeie", Adela nu vrea să fie idealizată, pentru că „femeilor nu le place să fie tratate ca niște sanctuare". Amestecul de



copil și femeie pe care îl descoperă Emil Codrescu la Adela („E atît de femeie și de copilăresc suavă !”) în încîntarea proaspătă cu care ascultă muzica ceasornicului, îl au și femeile din poezia lui Eminescu. Aparența Adelei de femeie stăpîină pe faptele ei ascunde o spontaneitate ce poate merge pînă la uitarea de sine. Sentimentele ei sînt vii, în contrast cu ataraxia și reflexivitatea eroului : „Mie nu mi-i indiferent nimeni, eu nu-s filozoafă ca alții. Eu urăsc, iubesc, disprețuiesc...”

Foarte feminină este și dragostea ei pentru copii, spre deosebire de egoismul bărbatului.

Farmecul Adelei constă în amestecul de naturalețe, umor (scena contrarierii coanei Anica sau aceea a lecturii din poeziile lui Carol Scrob) și sensibilitate. În literatură nu caută arta, ci senzația vieții și preferințele ei se îndreaptă spre *Tartarin de Tarascon* și poveștile lui Ion Creangă, dar în fața naturii este în stare să perceapă sublimul : „Adela însă și-a exprimat cu hotărîre preferința pentru zările nelămurite dinspre apus, de unde izvorăsc apele multe, pe care le aduce în cîmpie Ozana. Am fost surprins de preferința ei pentru sublim, stare de suflet eminent masculină.”

Sensibilitatea deosebită a Adelei, finețea sufletului ei sînt dovedite de înțelegerea (vizibilă mai ales în scena despărțirii) pe care o manifestă pentru zbuciumul sufletesc al lui Emil Codrescu.

Ceea ce îl atrage pe erou spre Adela, dar în același timp îl și paralizează, este diferența de vîrstă dintre ei. Bărbatul ajuns la amiaza vieții, pășind pe panta ce începe coborîrea ireversibilă spre moarte, caută iubirea femeii de 20 de ani ca o încercare de a nega întinericul neființei, pentru că „Numai imaginile amorului, antidotul morții, pot ținea piept, în Conștiință, imaginii terifiante a morții.” Pe de altă parte, vîrsta matură, cu experiențele sale acumulate, îi dă bărbatului luciditatea teoretică, împiedicîndu-l astfel să se îmbete cu iluzii și făcîndu-l să vadă că natura împerechează ființe cît mai apropiate ca vîrstă. Deși provocate de natură, pasiunile acestea tîrzii (trăite de Chateaubriand, Ibsen, Goethe și inspirînd creații ca *Afinitățile electice*, *Elegia de la Marienbad*, *Constructorul Solness*, *Docteur Pascal* de Emile Zola, *L'Ami des jeunes filles* de Edmond Jaloux, sau *O muză de*

Duiliu Zamfirescu)⁷⁵ sînt totuși împotriva ei. Emil Codrescu privește tot ce este în legătură cu Adela prin prisma vârstei. Cunoscînd-o pe Adela încă de cînd ea era un copil, după ce fusese îndrăgostit în taină, ca adolescent, de mama ei, doamna M..., Emil Codrescu își „concentrase asupra fetei blonde toate posibilitățile de afecțiuni familiale” rămase disponibile la un om ca el, fără surori și lipsit de timpuriu de mamă. Afecțiunea lui față de Adela este la început paternă și fraternă, îmbogățită mai târziu cu aceea a maestrului față de discipol. Timpul modifică însă sentimentele și raporturile dintre oameni. A modificat și sentimentele lui Emil Codrescu față de mama sa (identice cu cele mărturisite de Ibrăileanu însuși în *Amintiri*): „Azi se împlinesc treizeci și șase de ani de la moartea mamei... (...) În cursul vieții, imaginea rămînînd aceeași, a variat, totuși, odată cu punctul de privire în care mă mutau anii. În copilărie, fata cu părul castaniu îmi era mamă. La douăzeci de ani, soră. Astăzi, o simt fiică. Dar aceste sentimente *sui-generis*, aceste ipoteze afective, fără substratul vreunei realități experimentate în viața de familie, au fost nostalgii de amor pentru o fată frumoasă, moartă demult.” S-au modificat și sentimentele dintre el și Adela. Căsătoria Adelei, urmată aproape imediat de divorț, este posibil să se fi petrecut și din cauza tăcerii epistolare a mentorului ei, fapt pe care Emil Codrescu îl regretă mai târziu.

La Bălătești, vîrsta și trecutul îl fac pe erou să se întrebe dacă atitudinea Adelei față de el este dictată de iubire sau de prietenie. Cînd altcineva o ia pe Adela drept sora lui, faptul îl irită: „Bine că n-a spus fiică! (Acum zece ani, în tovărășia unei femei ca Adela, ipoteza doamnei Sabina ar fi fost alta!)”. Dar poate că diferența de vîrstă o face pe tînăra femeie să se apropie de el fără fereală; dacă ar fi fost cu zece ani mai tînăr, își spune, Adela ar fi fost mai prevăzătoare. Intimitatea cu ea îl face să-și simtă vîrsta, văzînd în ochii ei o oglindă pentru anii lui. Cînd însă Adela se supără că el invocă diferența de vîrstă, sau îi preferă înfățișarea de la 40 de ani față de aceea din

⁷⁵ Al. Piru, G. Ibrăileanu (*Viața și opera*), Editura pentru literatură, 1967, p. 352—353.

tinerețe, Emil Codrescu se întreabă dacă ea nu este atrasă tocmai de maturitatea lui.

Pentru Emil Codrescu, revelația care îl face s-o privească pe Adela cu alți ochi este că din crisalida adolescenței văzute ultima dată a ieșit femeia. Atracția se datorește și auto-sugestiei: „Acum trei ani Adela nu-ți inspira nimic. Când ai văzut-o aici, *ideea* că între timp a devenit o femeie a stîrnit totul. În urmă, zi cu zi, *ideea* a fost confirmată mereu, inconștient, de fapte; de aspectul nou, mai bogat al frumuseții ei, de temperatura urcată a feminității ei și de cei patruzeci de ani ai tăi care se agață de viață...” În legătură cu ea, Emil Codrescu este atras, ca orice adevărat analist, și de dorința de a face experiențe de psihologie, ca atunci cînd o laudă în fața ei, în termeni excesivi pe doamna Timotin, iar în cea mai mare parte a timpului el este ocupat cu interpretarea fiecărui cuvînt sau gest al Adelei. Cuvînte ca „nostru” sau „a ținea” se umplu astfel de posibile semnificații. Cu atît mai mult fraza dintr-un bilet: „I-am scris să-mi răspundă dacă n-a răcit. (...) «Cum puteam răci, cînd temperatura era atît de ridicată? — Adela» Ridicăta? Temperatura mea? Atunci mă persiflează și mai crud. Iar dacă nu mă persiflează..

Imposibil !...”

La fel în legătură cu diferența de vîrstă :

„Ca argument suprem, căci țineam mult să-i probez că sînt bătrîn — Dumnezeu știe de ce ! — i-am spus, forțînd puțin autobiografia, că peste zece ani am să fiu un moșneag. «Și eu am să fiu bătrînă atunci», și tonul ei parcă ar fi stabilit o complicitate. (Peste zece ani ea are să aibă treizeci de ani !...) «Și eu !» pentru ce «și»? Și pentru ce vrea să-mi probeze că nu sînt bătrîn? (O femeie are un singur mijloc de a dovedi unui bărbat acest important adevăr !) Pentru ce? Consolare? Delicateță de sentiment? Zădăreală ?”

În analiză scriitorul folosește adesea parantezele, uneori explicative, alteori comentarii lucide, care, fără să aibă amploarea celor proustiene sau nervozitatea celor întîlnite în opera lui Camil Petrescu, aduc un plus de cunoaștere sufletească. Un exemplu :

„În mine e plăcerea de a aspira feminitatea, candidă încă, a sufletului ei și curiozitatea ascuțită a unei experiențe

de psihologie pe sufletul ei și mai cu seamă pe al meu. Dar jocul acesta Dumnezeu știe unde poate duce. (Fii sincer ! Știi unde «poate» duce !)

S-ar părea că analizele uneori exagerat de adânci ale lui Emil Codrescu urmăresc dobândirea unei certitudini. Dar nu este așa. După cum observa Ibrăileanu în *Privind viața*, de obicei „O femeie știe că e iubită mai înainte ca bărbatul să-și dea seama ce se petrece cu dînsul”. Adela știa și ea. Încă de la 15 ani intuise de ce natură erau sentimentele lui Emil Codrescu față de ea, iar acum, la 20 de ani îi sugera discret că își dă seama ce simte el și că nu-l respinge : „Adela mi-a spus că o iubesc : «Știam că ai să vii dimineața asta la mine», nu poate avea alt înțeles.” Dar această certitudine în devenire, în loc să-l încurajeze, îl paralizează : „De cînd nu mai pot avea nici o îndoială că știe — și știe că eu știu că «știe» mi-am pierdut toată libertatea de spirit pe care ea o are mai completă decît înainte”. Cînd ar putea să pledeze în favoarea lui, Emil Codrescu o sfătuiește să se căsătorească, deși își dă seama că insistențele lui sînt „stupide și nedelicate” și că astfel rupea legăturile care se formaseră între ei. Pentru Emil Codrescu, fapta este inferioară ca valoare potențialității, virtualității pure. Caracterul vag, ușor ambiguu al relațiilor dintre el și Adela îi este mai scump decît certitudinea : „Impreciziunea raporturilor noastre, încordarea de a păstra nuanța momentului unic făceau clipa mai rară și pe femeia de alături mai prețioasă decît dacă aș fi mers cu brațul după talia iubitei.”

Căutînd cu frenezie certitudinea în subtilele sale analize, Emil Codrescu păstrează la limita conștientului teama că o va găsi și dorința de a o evita. După cum el însuși observa, „inteligenta este un avocat și nu un consilier al firii individului”, iar inteligența lui analitică urmărește, să se convingă pe ea însăși că Adela nu-l iubește pentru ca astfel renunțarea să fie mai ușoară. Pentru el, Adela este un ideal romantic inaccesibil : „Nu ! Adela va rămînea pentru tine mereu stîncă pe care crește floarea-reginei, atît de apropiată că poți distinge micile stelute catifelate, și totuși inabordabilă ca o planetă, din cauza prăpastiei care te desparte de ea !” Cauza principală a acestei prăpastii nu este diferența de vîrstă, deși și aceasta ar deveni mai vizibilă cu timpul,

în decursul traiului în comun. Prăpastia este între virtutate și realizare. Ibrăileanu exprimă în imagini romantice ideea cuprinsă și de Ion Barbu în cunoscutul elogiu al in-creatului („Că vinovat e tot făcutul, / Și sfânt — doar nunta, începutul.”): „Imposibil ! Și e mai bine așa. Chiar dacă aş avea zece ani mai puțin. Tot ce se realizează se împuținează și se trivializează. Relațiile prietenești trivializează prietenia ; ritualul — religia ; poemul — poezia ; creația — gândul lui Dumnezeu, și tot așa, realitățile amorului trivializează iubirea. (...) Adela este o iluzie paradisiacă, și nu trebuie să devie o realitate.”

În *Adela*, amestecul lirismului cu luciditatea se datorează, ca în majoritatea romanelor de analiză psihologică, excesului de subiectivitate, dar și persistenței influențelor romantice, dintre care unele s-au exercitat prin intermediul eroilor din literatura rusă, cunoscuți sub numele de „oameni de prisos”.⁷⁶

Orientat, în delicatețea și sobrietatea sa, asupra analizei relațiilor dintre cele două personaje principale, romanul lui G. Ibrăileanu nu schițează decât fugitiv silueta altor personaje. Ceasornicarul Haim Duvid este introdus pentru cugătărilor profunde pe care le face asupra morții. Excursionistul Dimitriu, figură pitorească, nelegată decât prin peisaj de firele romanului, este un travesti al lui Hogaș. Pentru zugrăvirea unor personaje cum sînt cele din familia Timotin, G. Ibrăileanu pare a folosi arta autorilor de „fiziologii” din secolul al XIX-lea și penița incisivă a lui Daumier. Dar siluetele, schițate, la început, în grabă și cu ironie, dobîndesc, sub privirea ulterior mai atentă a analistului, profunzime umană.

Natura poetică din ținutul Neamțului apare mai ales pentru a evoca amintiri și, ca la Amiel, pentru a reflecta sau a influența o stare de spirit : „O mică schimbare în mediu provoacă o deviere a sufletului.”

Cu *Adela*, G. Ibrăileanu se situează în familia acelor spirite de excepție care extrag din cultura, inteligența și finețea lor sufletească o singură operă de ficțiune, care le conține integral și este o capodoperă.

⁷⁶ Al. Piru, *op. cit.*, p. 362.

E. LOVINESCU, criticul care se mîndrea cu acțiunea sa de consecvență îndrumare a epicii românești și mai ales a romanului spre urbanism și obiectivare⁷⁷, și-a realizat romanele din ciclul *Bizu* nu ca o ilustrare directă a propriilor teorii despre această specie literară, ci mai mult prin rîcoșeu, în emulația atmosferei create de scriitori (s-o cităm doar pe Hortensia Papadat-Bengescu) care profitaseră de orientările și sugestiile date de mentorul „Sburătorului”. Ciclul *Bizu* apare relativ tîrziu⁷⁸, iar romanele care îl compun — de valoare inegală — nu au avut o influență prea mare asupra mișcării literare a epocii. Dacă încercăm însă a schița peisajul romanului românesc de analiză psihologică (și mai ales al aceluia dezvoltat pe dimensiunile lucidității și autenticității), comentarea primelor și celor mai realizate romane ale ciclului, *Bizu* și *Firu-n patru*, se impune de drept.

Bizu a primit de la autorul său numele de „roman” „în lipsa unei alte denumiri mai precise” (*Firu-n patru*)⁷⁹. Este o carte ce reproduce confesiunile personajului Bizu, *alter-ego* al scriitorului, în scopul de a prezenta „și altora icoana experienței lui psihologice, compunînd o carte «filozofică» (...) dacă prin filozofie se înțelege o atitudine fundamentală față de viață”. Contribuția acestui roman era, în intenția autorului său, de a aduce „un document de ordin pur sufletec într-o problemă esențială și chiar capitală: problema vieții și a morții; o carte statică, un cristal cu lumină egală, unic și monoton”. „Importanța ei nu i se părea că ar veni din noutatea subiectului, ci dimpotrivă, din banalitatea lui aparentă, valorificată doar prin autenticitatea simțirii”, cartea trebuind să fie nu „aplicarea inteligenței asupra unui obiect de studiu, ci strigătul nud al sufletului dincolo de conveniențe, expresia conștiinței pure.” (*Bizu*)

Lipsa de interes pentru subiect, deci pentru „creație” în sensul dat de Ibrăileanu (și Anton Holban se declara adept al romanului „static”), prezentarea unei experiențe psiho-

⁷⁷ E. Lovinescu, *Scrieri*, 5, Ediție de Eugen Simion, Editura Minerva, 1973, p. 209—211.

⁷⁸ *Bizu*, *Firu-n patru*, Diana, Mili, *Acord final* au apărut între 1932—1939.

⁷⁹ E. Lovinescu, *Firu-n patru*, Editura Națională — Ciornei S.A., (f.a.).

logice valabilă prin autenticitatea ei caracterizează încă de la acest nivel programatic romanul de analiză.

S-a constatat caracterul memorialistic, autobiografic al cărții⁸⁰. De fapt, orice roman de analiză psihologică este într-o măsură memorialistic (mai mult sau mai puțin degizat), în special din punctul de vedere al experienței sufletești pe care o reflectă. Ceea ce a atras atenția în cazul lui *Bizu* a fost însă caracterul prea accentuat memorialistic al unor episoade secundare, ținând de gustul lui E. Lovinescu pentru anecdotă, precum și transpunerea în roman a unor atitudini cunoscute din activitatea critică (cea față de N. Iorga, de exemplu).

Eroul romanului este Anton Klentze, zis Clenciu și Bizu, care se destăinuie scriitorului în tihna pepinierii Rădășeni-Făl-ticeni, al cărei director este. Confesiunea sa, reprodusă la persoana a treia, urmărește momentele unei copilării și adolescențe trăite în izolare și dominate precoc de sentimentul morții, care se concretizează sub impulsul unei afecțiuni pulmonare, descoperite în timpul studiilor de filologie clasică de la München. Vindecarea survine de la sine după patru ani, timp în care Klentze dobândise la Hohenheim o diplomă de doctor în chimia agricolă. Bizu se retrage, ca un personaj al lui Sadoveanu, în pacea bucolică a fermei pe care o conduce, trăindu-și restul zilelor în meditații și deplină împăcare cu viața. E. Lovinescu n-a intenționat de la început să realizeze un ciclu, întrucât la sfârșitul primului roman destinul lui Bizu este prezentat ca încheiat. Personajul este reluat în *Firu-n patru*, în ipostaza de îndrăgostit cazuist și măcinat de incertitudini. Întors în București de la studiile din străinătate, Bizu este introdus de vărul său, deputatul arivist Lică Scumpu, la Institutul de chimie agricolă. Aici o cunoaște Bizu pe Diana Serea, asistenta profesorului Gotcu. Relațiile dintre cei doi tineri sînt minate de firea rezervată a Dianei și de mania analitică a lui Bizu,

⁸⁰ Tipărit în volum articolul despre *Bizu*, Pompiliu Constantinescu l-a încadrat în studiul *E. Lovinescu — memorialist* (Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, 3, Editura pentru literatură, 1969), iar G. Călinescu scrie în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*: „Toate nemulțumirile lui Clenciu, care din cauza rezervei lui n-a putut face carieră au o înfățișare prea autobiografică” (p. 722—723).

care disecă fiecare gest sau cuvânt al iubitei sale, căutându-i explicații. Cartea culminează cu scena explicației dintre cei doi, care are loc într-un moment de maximă apropiere sufletească, când Diana mărturisește că nu a găsit în Bizu dragostea care s-o atragă hipnotic. *Diana* nu mai este un roman de analiză, ci unul de intrigă aproape polițistă. Ajuns ministru, Lică Scumpu îl readuce pe Bizu din orașul natal, unde se retrăsese, în București spre a-l numi director al agriculturii. În această funcție, în care se lovește de corupția afaceriștilor și politicienilor, naivul Bizu o reîntâlnește pe Diana, consilieră la același minister. Dragostea lor reînvie și este pe punctul de a ajunge la un deznodământ fericit, după ce Diana îi dovedește lui Bizu, care o bănuia de indiferență, că a păstrat cu fetișism toate scrisorile și obiectele ce-i aminteau de el. Bizu este însă ținta unor scrisori și telefoane anonime, menite să-i atragă atenția asupra lipsei de sinceritate a Dianei și a legăturii ei cu Lică. Sursa acestor intervenții se dovedește a fi Rosina Strahl, gazda lui Bizu, care, exasperată de incredulitatea acestuia, iese din anonimat spre a-l convinge definitiv de infidelitatea Dianei. Dezgustat, croul se pregătește să părăsească o dată mai mult București. Va renunța însă temporar la această hotărâre la începutul romanului *Mili*, datorită tinerei dactilografe Silvia Dușescu prin care descoperă o dragoste plină de prospețime și Emiliei (Mili), soția lui Lică, femeie din aceeași familie spirituală cu Bizu. Descoperindu-și, odată cu dragostea pentru acesta, feminitatea ignorată, Mili intenționează divorț de Lică, se mută la bătrînul Alecu Urdăreanu, prietenul tatălui ei, și își făurește planuri de fericire cu Bizu, curmate însă în momentul când îl descoperă în Cișmigiu cu Silvia. Total derutată, Mili nimereste sub un tramvai, într-un accident cu aspecte de sinucidere. *Acord final*, ultimul roman al ciclului, reia acțiunea, prezentându-ne un Bizu stupefiat de vestea accidentului Miliei și căruia Lică îi sugerează la spital că el este motivul tentativei de sinucidere. Profund tulburat sub povara acestei noi responsabilități, Bizu, care nu fusese conștient de sentimentele Miliei față de el, simte că-i revine vechea boală și pleacă în străinătate, unde, în urma unui consult se dovedește sănătos și victimă a unei alarme false. Întors în țară, o reîntâlnește întâmplător pe Mili, sănătoasă

și divorțată. Împlinirea dragostei lor are loc pe meleagurile copilăriei, ciclul încheindu-se în sfârșit.⁸¹

Deși tonul celor cinci romane nu este unitar, personajul Bizu are unitate și poate fi urmărit pe parcursul întregului ciclu. Personajul se caracterizează prin luciditate și spirit de introspecție. Luciditatea îi este o dominantă și o mândrie, ca la o mare parte din eroii romanului analitic, pentru care această caracteristică înseamnă o parte definitorie a superiorității umane. Boala și-o urmărește cu detașare, ascultând „cu luciditatea minții în fața morții apropiate” înaintarea de sobol a suferinței care îi minează plămînul. Și în dragoste orgoliul îi este aceeași luciditate: lasă să treacă un moment favorabil intimității cu Diana, pentru a exclude orice farmec irațional al situației, necontrolată de luciditate: „Și-ar fi trecut brațul în jurul mijlocului ei, dar șovăi. — «E atît de aproape! e atît de aproape!» îi cînta o melodie în urechi: — «o pot strînge în brațe oricînd aș voi». N-o strînse totuși. În lumina conștiinței, nu voia să o facă decît în deplină luciditate și consimțire.” (*Firu-n patru*.)

Pe Bizu îl irită ca o infirmitate orice atitudine, orice act care se manifestă spontan, scăpat de sub stăpînirea lucidității. Sînt puține momentele în care sentimentul predomină, scăpat de frînele rațiunii. Un astfel de moment îl constituie scena declarației făcută Dianei: „Dacă i-ar fi rămas ceva din obișnuita lui luciditate, s-ar fi mirat și el de nevoia neașteptată de clarificare a situației; în subconștientul lui, forțele de dispersiune, de continuă amînare, păreau, în sfârșit, dominate de sentimentul sincer devenit brusc precis și imperativ” (*Firu-n patru*).

Fire reflexivă, Bizu poartă cu sine ideea morții, precocă, încă din copilărie, nu ca pe o obsesie devastatoare, ci „sub forma unei aspirații vagi”, pătrunzîndu-i difuz în toate

⁸¹ Pompiliu Constantinescu observa pe bună dreptate: „Bizu își va spori, cu fiecare volum, fișele experienței fără să ne aducă și o viziune mai adîncă, mai complexă a universului său moral. Tot ceea ce ne-a putut divulga, în acest sens, se cuprinde în primul volum, unde se configurează definitiv psihologia lui.” (Pompiliu Constantinescu, *op. cit.*, p. 367.) „Romanul psihologic este însă un act de cunoaștere morală a omului, nu o serie de recunoașteri (...).” (*Ibid.*, p. 375.)

momentele existenței, infiltrându-i gustul neantului⁸² și transformând toate obiectele în semne ale decesului. Ceea ce salvează de macabru (cu excepția episodului ce reproduce viziunea baudelaireiană a morții lui Truțu și a nunții Emiliei cu Lică) și rafinează analiza acestui suflet copilăresc și apoi adolescentin „îndulcit cu dor de moarte” e perspectiva din care este realizată: atracția morții asupra lui Bizu este o formă a inadaptării, a inaptitudinii pentru compromisurile vieții. Întrăm astfel pe un teren cunoscut, îndelung cultivat de scriitorii de la sfârșitul secolului al XIX-lea; literatura inadaptatilor, a celor numiți în literatura rusă „oameni de prisos”. Incapacitatea de adaptare are justificare psihologică (sensibilitate acută rănită în copilărie de colegi, mai târziu de femei ce nu corespundeau idealului său de puritate, sau de nedreptățile sociale, dar și susceptibilitate exagerată și o anumită mizantropie), dar este în definitiv și de ordin social și acest aspect se relevă îndeosebi în romanele *Diana* și *Mili*, prin contrast cu mult prea adaptabilul Lică Scumpu, arivist fără scrupule. Perspectiva filozofică dă adâncime și modernitate personajului croit după acest tipar tradițional. El este „născut cu moartea”, în sensul heideggerian de „Sein zum Tode”. Această perspectivă existențialistă care își ignoră numele nu este însă a personajului, ci a scriitorului, întrucât se aplică unei vârste care, deși manifestă o precocă înclinare spre introspecție, nu are acces la concepte filozofice, ideea extincției apărând ca „produsul unei structuri organice, după cum rășina e produsul bradului (...)” (*Bizu*). Când, mai târziu, aceste concepte încep să se formeze, atitudinea lui Bizu se apropie mai degrabă de „memento-mori”, al stoicilor: „Ajunsese la ideea că nu poate exista omenie fără o lucidă viziune a morții; cine nu se culcă cu moartea nu poate avea grăuntele de labilitate necesar iubirii de oameni și al sentimentului de egalitate în fața neantului universal, fără care viața e o luptă de fiare” (*Bizu*)⁸³.

Boala constituie pentru Bizu o neliniștitoare voluptate, un refugiu în anticamera morții. Semnele ei sînt resimțite

⁸² Ov. S. Crohmălniceanu numește cu justete *Bizu*, „un mic roman existențialist «avant la lettre»”. (*Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. III, București, Editura Minerva, 1975, p. 158.)

⁸³ E. Lovinescu, *Bizu*. Editura Dacia, Cluj, 1974.

cu acuitate și exprimate într-o manieră ce exagerează puțin în direcția literaturizării: „simți o pipăire lentă în coșul umed al pieptului, ca aceea a unui sobol în căutarea ieșirii, urmată apoi, scurt, de o împunsătură precisă de ac ce ar fixa pe carton o insectă de colecție“ (*Bizu*). Personajul se instalează în boală ca în elementul lui natural, în fine găsit, transformînd-o într-un tovarăș cu care el, permanent dedat monologului, poate dialoga. Boala îi este „un prilej de găsire de sine“, un pretext care îi permite să se izoleze, să rupă legăturile cu viața, să-și justifice inadaptarea și să se purifice de eventuale vanități.

Se poate presupune, în analiza stărilor maladive ale personajelor lovinesciene, influența Hortensiei Papadat-Bengescu, în opera căreia boala ocupă un loc central. Bizu observînd înaintarea răului în plămînul lui sau Mili făcînd eforturi disperate de a ocoli durerea, amintesc de prințul Maxențiu, explorator al propriului său organism: „Tramvaiul? (se întreabă Mili după accident) — De ce tramvai era vorba? Fusesse victima unui accident de tramvai? Nu-și dăduse osteneala să cerceteze. Avea griji mai mari; nu se putea mișca fără să sufere în mușchii și nervii răsuciți; vibrația durerii i se împrăstia pînă în străfundul ființei. N-avea timp să se gîndească decît la ocolirea durerii ei; folosea isteții și virtuozității nebănuite pentru a-și muta mîna cu cîtiva centimetri, iar cînd se întorcea de pe o parte pe alta, își încorda forțe ce ar fi răsucit bolta cerului.“ (*Acord final*.)⁸⁴ De altfel, viața de sanatoriu descrisă în *Acord final* trimite cu gîndul la sanatoriul lui Walter din *Drum ascuns*.

Pentru dilematicul Bizu, căruia acțiunea îi repugnă, boala constituie un refugiu, un alibi care, apropiindu-l de moarte, îi permite să părăsească terenul dureros al dramelor morale, al problemelor de conștiință, oferindu-i liniștea⁸⁵. De aceea verdictul însănătoșirii nu este primit cu ușurare,

⁸⁴ E. Lovinescu, *Acord final*, Editura Dacia, Cluj, 1974.

⁸⁵ În acest sens, I. Negoîtescu semnală contradicția internă a romanului *Bizu* „dintre gustul de neant al lui Bizu — gust pur și original — și satisfacția instalării în boală privită ca o conștiință superioară a labilității universale, ca o trăire plenitudinar estetică, ceea ce anulează «gustul de cenușă»“. (I. Negoîtescu, E. Lovinescu, Editura Albatros, p. 131.)

ci cu sentimentul că este redat vieții sociale pentru care nu era apt. Această situație este prezentată în *Bizu*. Cu *Acord final* ciclul se încheie, reluând intenționat, aproape identic simptomele bolii și verdictul de sănătate. Acum însă, deprins cu sănătatea, Bizu se întoarce cu mai multă ușurință spre viață, acceptând-o, ceea ce nu corespunde logicii personajului, decât dacă presupunem că atracția spre moarte a fost pentru el doar o criză a anilor de formare.

În afară de boală, un alt refugiu din calea vieții îl constituie trecutul. Acesta este obiectul studiilor umaniste întreprinse de Bizu, transpunerea într-o lume clasică pe care, lucid fiind, n-o consideră mai bună decât cea contemporană lui, dar care are, „în ochii lui superioritatea de a fi o lume revolută (...), obiect dezinteresat de studiu, fără pasiuni“ (*Bizu*). Depănându-și amintirile, Bizu și Mili, „ca toți sfioșii se satisfăceau mai mult în trecut, decât în prezent. Trecutul doare mai puțin“ (*Diana*)⁸⁶. Prezentul este labil, insesizabil în permanența lui modificare, trecutul este un ciclu închis, durată pietrificată într-o imagine anume. Naratorul din romanul *Bizu* explică atracția exercitată asupra lui de orașul natal prin bucuria „de a se regăsi în ambianța de altădată și de a-și consolida, astfel, unitatea sufletească a prezentului prin totalitatea momentelor trecutului (...)“ (*Bizu*).

Bizu, acest inadaptat, este, în ipostază erotică, frate bun cu Emil Codrescu, personajul din *Adela* lui Ibrăileanu. Îi apropie aceeași permanentă incertitudine, aceeași infinită cazuistică, aceeași manie neînfrînată de a despica „firu-n patru“ (titlul romanului lovinescian este semnificativ în această privință). Un asemenea personaj evită să-și precizeze intențiile și fuge de situațiile prea clare și, prin aceasta, excesiv simplificatoare. Bizu respectă cu strictețe ritualul întâlnirii cu Diana în fiecare marți și joi la institut și, deși le-ar dori mai dese, nu îndrăznește să le provoace și în alte zile, de teamă de a nu sugera astfel fetei că ar fi animat de un sentiment care pentru el însuși este încă incert. De asemenea, sosit la Constanța, pe urmele Dianei, el nu-l întreabă pe portarul hotelului dacă aceasta a sosit sau nu, simțind „o voluptate de a se lăsa în alternativele îndoielii

⁸⁶ E. Lovinescu, *Diana*, Editura Socec & Co. S.A. București, (f.a.).

și ale speranței" (*Firu-n patru*). Bizu se caracterizează printr-un „dolorism fundamental”, asupra căruia romancierul insistă aproape didactic: „Alternanța între polii contradicției constituia, dealtfel, schema vieții lui sufletești; nu era pregătit pentru plăcere, ci numai pentru durere, pe care imensa lui ventuză o sorbea prin guri multiple pînă la drojdie” (*Firu-n patru*). Acest dolorism se alimentează cu predilecție din „echivocul stărilor sufletești” și din amintiri. Astfel, Bizu o invită pe Silvia la Constanța pentru că în acest oraș fusese și cu Diana. La început acest motiv acționează numai în subconștient pentru ca apoi să ofere direct conștiinței pretexte de alternare a trăirilor trecute cu cele prezente.

Prin analiză, Bizu a ajuns la o bună cunoaștere de sine; caracterizarea pe care și-o face ni-l arată odată mai mult apropiat ca structură de personajele lui Ibrăileanu și A. Holban: „Cunosc mai bine decît oricine natura caracterului meu; nervozitatea, sensibilitatea acută și discordată, îndoilele, nemulțumirile de căutător de pete-n soare și, în fond, de indecis, de temporizator, retractat, incapabil și de acțiune și de reacțiune, lipsit de ambiție și cu gustul de neant (...)” (*Firu-n patru*).

Spre deosebire însă de Sandu, personajul lui A. Holban, care pune în erotism un mare orgoliu de dominație și mult egoism, complăcîndu-se în situația dublă de chinuitor și victimă, oscilațiile lui Bizu provin din teama de a-și lua răspunderi atîta timp cît nu este pe deplin convins de intensitatea sentimentelor sale: „fugeam de dînsa din convingerea instinctivă că n-o iubeam atît ca să-mi pot lua răspunderea unei căsnicii”, spune el despre Diana (*Diana*). Aceste scrupule sînt tot o formă a inaptitudinii pentru viață, combătută în sufletul său de iubirea sinceră pe care o nutrește și care reprezintă invazia vieții. Pendularea între aceste două atitudini face din Bizu un temporizator; îl caracterizează psihologia amînării: „«Nu e încă momentul», «Nu sînt încă destul de pregătit», «n-am maturitatea cuvenită» — erau formulele și scrupulele după care se adăposteau deficiența voinței de a hotărî, sentimentul permanent al caducității universale și al precarității personale” (*Bizu*).

Acest comportament influențează și atitudinea partenerului, pe care Bizu o analizează ieșind din propriul său eu:

„Tăcînd, se retrase în sine spre a se deda analizei sale obișnuite. Din simplă constatare parțială, veșnica învinuire de «insensibilitate» era poate pe cale de a deveni la rîndul ei creatoare de stări sufletești ; siguranța exprimată atît de des ajunsese probabil să creeze o inhibiție în sufletul fetei, să-i exagereze rezerva temperamentală și poate chiar să i-o sugereze : sub teroarea unei constatări repetate, nemaiavînd libertatea mișcărilor, ea se fixase într-o atitudine, din care nu mai putea ieși. Adevărata terapeutică i-ar fi indicat să-i sugereze atitudinea spontaneității și a sentimentalismului, pe care nu le avea ; lăudîndu-i-le, i le-ar fi putut provoca. Pentru o astfel de terapeutică i-ar fi trebuit însă o stăpînire de sine, imposibilă în febricitatea lui continuă.” (*Firu-n patru*.)⁸⁷

Enigma „insensibilității” Dianei este dezvăluită chiar de ea la sfîrșitul romanului *Firu-n patru* : intuind felul de a fi al lui Bizu, fata își dăduse seama că nu reprezenta pentru el marea iubire, în stare să doboare zăgazurile dilemelor morale și ale problemelor de conștiință. O astfel de explicație face din Diana o parteneră valabilă a lui Bizu, adecvată atmosferei analitice a cărții. În romanul mai superficial care îi poartă numele, întîlnim însă o Diană total diferită, animată numai de josnice interese materiale. Schimbarea de perspectivă asupra ei este o dovadă în plus că scriitorul nu a avut de la început ideea unui ciclu de romane ; însăilarea este forțată, iar lipsa de conținut autentic face ca valoarea ultimelor trei romane să fie net inferioară celei a primelor două.

Bizu tinde spre realizarea echilibrului sufletesc, reprezentînd o compensație a inapetenței pentru viața socială. Însetat de certitudini, nesiguranța îl torturează : „Îl chinuiau de obicei îndoiala, nesiguranța, problemele de conștiință, frica de a alege între diferite posibilități ; pentru o nuanță de ton, pentru o incertitudine de interpretare a unei vorbe, nu dormea nopți întregi, torturîndu-se cu întrebările” (*Diana*). Chinurile incertitudinii sînt prezentate și în reacția lui Bizu

⁸⁷ Acesta este unul dintre pasajele care justifică afirmația lui E. Simion : „Limbajul analizei este precis, descărnat, limbaj normal de relație atunci cînd este vorba de idei morale și de oameni obsedați de ele”. (Eugen Simion, *E. Lovinescu. Scepticul mîntuit*, Editura Cartea Românească, București, p. 585.)

la aflarea accidentului căruia îi căzuse victimă Mili; după ce, la început, refuză să-l admită, trece în extrema contrară, imaginînd cele mai îngrozitoare posibilități.

E. Lovinescu încearcă în ciclul său românesc două demersuri de analiză a sufletului feminin: cea din afară, exercitată de Bizu asupra Diane, și cea dinăuntru, autoanaliza la care se supune Mili. Aceasta din urmă este o ființă din aceeași familie spirituală cu Bizu: sensibilă, timidă, delicată, în contrast cu vitalitatea vulgară și zgomotoasă a soțului ei, Lică. Cu intuiție artistică, romancierul nu reia cu Mili problematica psihologică a lui Bizu, nu-i transmite luciditatea celuilalt, ci urmărește la ea ecourile trezirii întârziate a feminității.

Ca orice adevărat roman analitic, *Bizu* și *Firu-n patru* se caracterizează prin interioritate. Evenimentele exterioare acționează doar în calitate de catalizatori ai adevăratelor drame, care se petrec în psihic; febra lui Bizu își trage „în realitate substanța din propriul său fond, fără nevoia excitațiilor din afară” (*Firu-n patru*). Emotivitatea lui excesivă, care dă proporții lucrurilor neînsemnate, îl face „să trăiască zbuciumat în calmul unei vieți fără accidente” (*Firu-n patru*).

La apariția romanului *Bizu*, Pompiliu Constantinescu aprecia caracterul său memorialistic, valoarea lui de document psihologic, dar critica „imixtiunea criticului asupra romancierului”, considerînd că „perspectiva morală e prea apropiată, luciditatea prea ascuțită ca să ne poată da iluzia obiectivării unei secunde individualități.” Această deficiență se accentuează spre finalul romanului, atunci cînd personajul intră în maturitate, părăsind trăirile copilăriei și ale adolescenței.⁸⁸

E. Lovinescu răspunde prompt acestor obiecții la începutul romanului *Firu-n patru*, chiar prin intermediul agronomului Anton Klentze care, cu falsă modestie, intenționează să se arate mai priceput într-ale tehnicii românești decît unii critici: „(...) am înțeles totuși tehnica urmată: scenele copilăriei sînt experiențele firești ale primului contact cu lumea. Copilul are o viață de simțuri, și nu una de reflecție;

⁸⁸ Pompiliu Constantinescu, *op. cit.*, p. 349—350.

24.11.83
 printr-însele întreprinde, aşadar, cunoaşterea vieţii. De îndată ce a ajuns la maturitate, suma experienţelor elaborându-se într-o concepţie pur teoretică a lumii, el n-o mai trăieşte ci o comentează. Tonul se schimbă: nu mai e epic ci abstract." (*Firu-n patru*).

Pompiliu Constantinescu replica precizând că obiecţia sa „nu se referea exclusiv la tonul abstract al comentariilor asupra maturităţii”, ci la faptul că substanţa artistică „nu transmitea emoţia morţii provocată în spiritul eroului.” Deşi mai unitar decât *Bizu* prin natura lui de autoanaliză, *Firu-n patru* ar suferi de aceleaşi neajunsuri. Prin opoziţie sînt menţionaţi Proust şi Dostoievski, care, deşi „maestri ai analizei minuţioase, ai dialecticei sentimentale, cu ton abstract şi cu formulări de «legi» psihologice”, „ne transmit şi emoţia existenţei” personajelor.⁸⁹

Adevărul este că tonul abstract şi generalizările depăşesc limita admisă doar în ultima parte a romanului *Bizu*. În rest, ele se păstrează în cadrele normale prozei analitice, întemeiată pe luciditate, care presupune, mai mult decât obsesiile şi crizele morale din romanele dostoievskiene, un grad sporit de intelectualizare şi abstractizare.

Forţele tradiţionale ale prozei româneşti au acţionat asupra romanelor lui E. Lovinescu mai puternic decât ar fi dorit-o el însuşi, cu toată coloratura modernă şi justificările psihologice pe care le dă scriitorul. Reîntîlnim, astfel, problema inadptării, nostalgia tîrgului patriarhal (explicată, după cum am văzut, ca perspectivă asupra trecutului menită să dea continuitate prezentului), tipul parvenitului (Lică Scumpu)⁹⁰ şi confruntarea dintre el şi boierimea de ţară (Alec Urdăreanu, Emilia şi figura tatălui ei, Grigore Bîrzu)⁹¹.

⁸⁹ Pompiliu Constantinescu, *op. cit.*, p. 353—355.

⁹⁰ „Clenciu apare ca un inadptabil de nuvelă veche, înşelat de prieteni şi de femei, în vreme ce Lică Scumpu, ministru şi om vulgar, e un Tănase Scatiu (...).” (G. Călinescu, *op. cit.*, p. 722—723.)

⁹¹ „Tematic (...) *Bizu* şi celelalte scrieri ale ciclului se apropie de literatura pe care criticul E. Lovinescu o combătuse sistematic; literatura sămănătoristă. Şi aici şi acolo e vorba de indivizi inadptabili şi inadptabili. Deosebirea este (se apără criticul!) de atitudine estetică, tematica, în sine, neavînd o mare importanţă. *Lirică* la sămănătorişti, poziţia e obiectivă, lucidă în *Bizu*.” (E. Simion, *op. cit.*, p. 576—577.)

În ceea ce privește situarea romancierului analitic E. Lovinescu printre contemporanii săi, am menționat confluențele cu romanele Hortensiei Papadat-Bengescu⁹², ale lui G. Ibrăileanu și A. Holban. De acesta din urmă îl apropie nu numai perspectiva analitică, ci și motive comune: decrepitudinea Ralucăi, mama Emiliei, prezentată în episoade de mare forță sugestivă din *Mili* și *Acord final*, amintește de nuvela lui A. Holban, *Bunica se pregătește să moară*, iar personajul Dora, sora nefericită și altruistă a Ralucăi este, la o altă vîrstă, Ortansa din drama *Oameni feluriți*, prototipul lor fiind Antoaneta, mama lui Anton Holban.

Cu izvoare în tradiție, sincronic epocii sale, ciclul *Bizu* îmbogățește prin primele două romane care îl compun peisajul romanului analitic românesc.

MIRCEA ELIADE definea autenticitatea ca „o degradare a conștiinței magice”.⁹³ În timp ce magia crede, că omul poate fi și face orice, autenticitatea înseamnă a te mulțumi cu faptul că, neputînd fi și face orice, poți fi cel puțin *tu însuți* („adică, fără nici o alterare; sincer, actual, viu”) și îți poți crea propria *ta* lume. Ținînd să exprime „concretul”, autenticitatea este o „tehnică a realului” (care nu se confundă însă cu „pipăibilul”), reacționînd astfel împotriva schemelor abstracte și a automatismelor psihologice și acordînd importanță „documentelor” și experiențelor numai pentru că acestea participă la „real”. Ca și Camil Petrescu în *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, Mircea Eliade integrează autenticitatea unei întregi serii de tendințe din cultura contemporană lui, care se caracterizează prin mișcarea către „concret”: fenomenologia, creația lui Proust, noul hipocratism în medicină etc.⁹⁴

⁹² „(...) E. Lovinescu, prozatorul epic, născut sub zodie zamfiresciană, după ce asistă la formarea prozei analitice a Hortensiei Papadat-Bengescu, și o promovează, în numele unor metode mai moderne de creație artistică, sfîrșește prin a-și apropria această metodă, pe care și-o descoperă ca pe cea mai autentică vocație a sa. Acum nu mai e vorba însă nici de influență directă numai, nici de consonanță epigonică, ci de un fel de consonanță sincronică (...)”. (I. Negoitescu, *op. cit.*, p. 125.)

⁹³ Mircea Eliade, *Autenticitate*, în volumul *Fragmentarium*, Editura Vremea, 1939, p. 149—150.

⁹⁴ M. Eliade, *Autenticitate*, *ibid.*, p. 151—152.

Într-un articol scris la 20 de ani, M. Eliade preconiza desprinderea romanului românesc de caracterul său de roman „plastic” (adică roman de creație, roman-frescă, exterior descriptiv) și dezvoltarea ipostazei lui psihologice din propriile rădăcini și nu ca simplu reflex al literaturilor străine: „Ceea ce nu înseamnă că romanul românesc nu va putea fi și psihologic. *Pădurea spînzuraților* e o dovadă, deși nu desăvîrșită. Pentru că romanul psihologic românesc — nu va face «psihologism», nu va repeta în grai moldo-vlahic acea obositoare «analiză» ruso-nordico-franceză. A fost o greșeală împrumutarea manierei analitice din Apus. Romanul psihologic românesc va fi un roman cu viziune lăuntrică, cu oglindirea lăuntrică a lumii, a oamenilor. Va fi o creație din nou a datelor. Și va *trebui* să fie astfel, pentru că numai astfel vor putea fi valorificate posibilitățile noastre latente. Luminarea sufletului nostru etnic va aduce după sine închegări ce nu vor semăna nici cu cele apusene, nici cu cele slave.” M. Eliade crede că poate identifica în *Intunecare* de Cezar Petrescu „pe alocuri pagini din viitorul roman românesc «psihologic»”.⁹⁵

Ocupîndu-se de problematica romanului, Mircea Eliade considera definitoriu pentru această specie literară faptul că este „o carte cu oameni”, întîmplările și conflictele situîndu-se pe al doilea plan. Este preferabil ca personajele unui roman să fie „oameni remarcabili”, în care „drama existenței se desfășoară în toată plinătatea” și care „au o excepțională capacitate de libertate și de suferință”, posedînd totodată „o grandioasă conștiință teoretică a lumii”. Așa sînt personajele lui Dostoievski și Proust, așa este (excepție singulară în literatura română după părerea autorului articolului) Fred din *Patul lui Procust*. Un romancier demn de acest nume creează nu „tipuri”, în sens clasic (avarul, amantul, gelosul etc.), ci „personagii mituri”, care „să aibă destin, să-i doară carnea, să știe lupta cunoașterii etc.”⁹⁶

Credincios acestor principii, Mircea Eliade își transformă în roman (sub titlul *Șantier*) jurnalul scris între

⁹⁵ Mircea Eliade, *Cronica literară. Cezar Petrescu: „Intunecare”*, în *Cuvîntul*, anul III, nr. 768, 26 mai 1927, p. 1—2.

⁹⁶ M. Eliade, *Despre destinul romanului românesc*, în *Fragmentarium*, ed. cit., p. 82—86.

1925—1931, în timpul șederii în India, eliminând digresiunile cu caracter istoric, filozofic, etnografic sau filologic pentru a păstra „numai paginile cu oameni și întâmplări.”

Considerînd epicul pur „o prostie”, scriitorul se declară partizan al romanului care reflectă epoca nu numai sub aspectul ei social, ci și sub cel teoretic, oglindind „eforturile contemporane către cunoaștere, încercările de a valorifica viața, de a soluționa problema morții”, așa cum au făcut Rabelais, Sterne, Balzac, Tolstoi și Dostoievski⁹⁷. În prefața la *Șantier*⁹⁸, intitulată *Prezentarea unui roman indirect*, Mircea Eliade pledează pentru un roman intelectual, al inteligenței, al dramelor cunoașterii: „(...) cred foarte serios că și etapele unei inteligențe, ca și fazele unui sentiment, pot constitui un roman. Nu înțeleg de ce ar fi «roman» o carte în care se descrie o boală, o meserie oarecare sau o cocotă — și n-ar fi tot atît de roman o carte în care s-ar descrie lupta unui om viu cu propriile sale gânduri, sau viața unui om între cărți și vise. Descrierea fazelor unui cancer nu e întru nimic mai justificată — din punctul de vedere al «realității» sale — decît descrierea fazelor unei cunoașteri oarecare (de pildă, învățarea unei limbi străine, sau a agriculturii, sau a matematicilor). De ce «analiza sufletească» a unei cocote ar fi mai interesantă decît transcrierea justă a dramei lăuntrice a unui matematician sau metafizician? Orice se întâmplă în viață poate constitui un roman. Și în viață nu se întâmplă numai amoruri, căsătorii sau adultere; se întâmplă și ratări, entuziasme, filozofii, morți sufletești, aventuri fantastice. Orice e viu se poate transforma în epic. Orice a fost trăit, sau ar putea fi trăit.”

La acestea, G. Călinescu răspundea cu dreptate (folosind un ton polemic, dar nuanțînd de fapt aserțiunea de mai sus) că „intelectualitatea nu realizează drama decît atunci cînd produce modificări în viața morală.”⁹⁹

⁹⁷ M. Eliade, *Teorie și roman, ibid.*, p. 112—113.

⁹⁸ M. Eliade, *Șantier. Roman indirect*. Editura „Cugetarea”, București, (f.a.).

⁹⁹ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Fundația pentru literatură și artă, București, 1941, p. 872.

André Gide — principalul model al lui Mircea Eliade în ceea ce privește literatura documentului și a experienței¹⁰⁰, se pronunță și el, în *Journal des Faux-Monnayeurs*, pentru un roman intelectual, afirmând că în regiunea gândirii poate exista tot atîta viață, neliniște, pasiune și suferință ca și în viața propriu-zisă.¹⁰¹

Șantier încearcă să traseze o aventură intelectuală: un tînar român face studii în India, se cufundă în biblioteci, dar cunoaște și oameni mediocri sau personalități culturale. Pentru acest tînar satisfacția studiului poate fi imensă: „Aflarea unei rădăcini sanskrite e o nouă voluptate (...).” El este un intelectual fără memorie afectivă, trăind în lumea abstracțiunilor cărora le opune, ca o contrapondere, setea „de experiență, nudă, instantanee, variată și consumată prin simpla ei actualizare.” Luciditatea („ghimpele acela de luciditate care rămîne înfipt în toropeala mea totală”) și-o păstrează și în momentele de voluptate, ca eroii lui Camil Petrescu.

Autorul jurnalului se vrea „personaj-mit” al romanului Șantier. Prezența lui structurează întregul conținut, faptele și oamenii se relevă în funcție de el, există numai întrucît sînt semnificativi pentru el însuși. Romanul a păstrat din forma inițială a jurnalului „cîteva duzini de oameni vii, legați prin anumite întîmplări, legați mai ales prin mine, prin memoria mea. Am numit acest caiet «roman indirect» nu atît pentru necesități editoriale, cît pentru a exprima mai precis caracterul indirect al epiceii pe care îl cuprinde. «Indirect», deoarece toate pornesc de la mine, de la voința mea de a cunoaște, păstra sau respinge oamenii.”¹⁰²

Romanul Șantier este populat de o lume pestriță: personalități ale culturii (remarcabil portretul lui Rabindranath

¹⁰⁰ „Papinismul activității lui anterioare face loc influenței lui Gide (...)”. E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane, 1900—1937*, în *Scrieri*, 6, Editura Minerva 1975, p. 278.) „Mircea Eliade este cea mai integrală (și servilă) întrupare a gidismului în literatura noastră (...)”. (G. Călinescu, *op. cit.*, p. 870.)

¹⁰¹ „(...) il peut y avoir tout autant de vie dans la région de la pensée, et tout autant d'angoisse, de passion, de souffrance...” (André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, Onzième édition, N.R.F., Librairie Gallimard, Paris, 1927, p. 52.)

¹⁰² „În dezordinea lui căutată, materialul e încă subiectiv, interesant prin personalitatea vibrantă a animatorului.” (E. Lovinescu, *op. cit.*, p. 278.)

Tagore, comparat cu d'Annunzio), orientaliști celebri (Giuseppe Tucci, Stella Kramrisch, Bogdanof), aventurieri francezi, studenți indieni etc. Proprietarii și clienții pensiunii din Ripon Street au fost prototipurile personajelor din romanul *Isabel și apele diavolului*. *Șantier* acoperă și perioada creației altor romane: *Maitrey* (misterioasa M. evocată în jurnal), *Întoarcerea din rai*, *Lumina ce se stinge*.

Mircea Eliade respingea ficțiunea romantică a jurnalului găsit. Deși scris de el însuși, *Șantier* este jurnalul unui mort. Publicându-și însemnările, scriitorul se privește cu detașare nerecunoscându-se în tînărul care le-a notat febril: „Jurnalul este al meu; mai exact, era al meu. Acest «era» nu exprimă o melancolie, ci o constatare. Cîndva a fost al meu, era scris de mine, și poate mă oglindea — atît cît poate (sic!) oglindi mărturisirile unui om tînăr sufletul acelui tînăr. Au trecut de atunci cîtiva ani — nu prea mulți — și jurnalul a încetat de a mai fi al meu. Îl public deci fără nici un sentiment de jenă. Nu mă recunosc aproape nicăieri în paginile sale. Sau mă recunosc așa cum se recunoaște orice om în anumite cărți ale epocii.”

Din perspectiva altei vîrste, autorul face intervenții în text, explicînd pasaje obscure sau comentîndu-și propriile păreri consemnate în jurnal: „Cînd mă recitesc, mă amuz, reflectez și adnotez, ca și cum aș citi un autor necunoscut.” Rod al acestui fenomen de distanțare sînt parantezele, pline adesea de autoironie. Procedul amintește de autorul *Patului lui Procust*. Într-o paranteză romancierul regretă că nu-și poate aminti circumstanțele în care a făcut o anumită însemnare în jurnal. Altă dată își cenzurează o afirmație exagerată: „A laltăieri, la Faridpur, era să-mi găsesc moartea într-un ciclon. (Exageram. Dar oricum, întîmplarea a fost plină de peripeții.)” sau „(În realitate, scena n-a fost chiar atît de genială pe cît o arată «Jurnalul»)”.

Parantezele, intervențiile ulterioare, precizările transformă jurnalul în roman, punînd, pentru un eventual public, relativă ordine¹⁰³ în fluxul notațiilor, cu grija permanentă de a le păstra aerul de autenticitate: „Și este cu atît mai sigur «roman», cu cît acel care își înseamnă întîmplări și

¹⁰³ Ov. S. Crohmălniceanu vorbea despre „dezordinea căutată” a însemnărilor. (Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 525.)

prefaceri sufletești le face mai spontan, mai nesofisticat". În jurnalul-roman sînt notate „stări de suflet trecătoare, incoherente, fragmentare.”¹⁰⁴ Timpul povestirii este și el modificat: unele pasaje din jurnal sînt rezumate, altele pur și simplu suprimate (de exemplu, episodul iubirii cu M.). Uneori autorul jurnalului își analizează stările febrile, de extenuare: „Am scris cîteva scrisori, aproape inconștient. Am mîncat. Am scris iarăși. Dar eram strein. Și totuși nu aveam încă acel lapsus care mă lovește la răstimpuri, și care mă deprimă formidabil. Am adormit greu. Pasămite obo-seala a crescut în somn, și de-abia atunci a început «lapsu-sul». Cînd mă deșteptam, nu prea înțelegeam ce se întîmplă cu mine. Auzeam zgomote. Țîntării țiuiau, pentru urechile mele în febră, groaznic. Un șoarece care chițcăia — ca de obicei — mi-a dat palpitații.”

Intervin episoade în care epicul predomină. Sînt povestite întîmplări cu locatarii pensiunii, experiențele erotice ale lui Hellen, Iris ori Catherine. Flăcările marilor mișcări pentru independența Indiei și ororile luptelor civile se reflectă în ochiul lucid al unui romancier care amintește de Mal-raux. Mircea Eliade prezintă concis, cu sobrietatea unor fișe, cazuri de tineri indieni căzuți victimă represiei.

Dar ceea ce dă în primul rînd viață paginilor din *San-tier* este lupta naratorului cu el însuși. În fața cititorilor se construiește un caracter, tensionat între pasiunea pentru ști-ință și tentația aventurii. Marile drame, Mircea Eliade le trăiește în intelect, sub presiunea îndoielii în propria sa posibilitate de a se realiza: „Nu, nu, e inutilă toată munca mea, toată voința mea e zadarnică. Nu voi ajunge niciodată un savant. Pentru că sînt un iremediabil aventurier, și părăsesc o știință îndată ce simt că o posed virtual — pentru o altă știință, streină.”¹⁰⁵ Îl torturează incapacitatea de a se fixa, de a aprofunda un domeniu, supus cum este „con-flictului permanent dintre iubirea pentru «știință» (adică

¹⁰⁴ „În acest tip de literatură fragmentară, autorul reușește mai bine ca oriunde.” (Ov. S. Crohmăniceanu, *ibid.*)

¹⁰⁵ Șerban Cioculescu observa că „nefixabilitatea lui Mircea Eliade este de esența unui nou donjuanism: științific”. (Ș. Cioculescu, *op. cit.*, p. 289.)

pentru studii, cunoaștere tehnică) și iubirea pentru aventură, pentru risc". Mircea Eliade este fascinat de mirajul aventurii (pe care o concepe ca o „ieșire din tine, o renunțare provizorie la «personalitatea» ta.”¹⁰⁶), de culmile și prăpăstiile pe care aceasta le pune în calea celui pe care îl animă; ea „poate suprima un om, îl poate anula sufletește, dar îl și poate diviniza, transforma substanțial.”

Tensiunea dintre tentația studiului și a aventurii îl face pe autorul jurnalului să se dedubleze, să simtă „simultaneitatea sentimentelor” din el, să fie obsedat de „dualismul” său. Naratorul resimte, ca unele personaje dostoevskiene, „un adevărat extaz al răului, al păcatului”, prezent și la Allan, eroul romanului *Isabel și apele diavolului*. Acolo, însă, exemplificată prin acțiunea de seducător (în sens kierkegaardian) a personajului, atracția răului prindea contur. În *Șantier*, lipsit de manifestări concrete, „extazul păcatului” are un ușor aer de poză a tînărului cu mistica experienței, în ciuda declarațiilor sale: „Viciul a ajuns, acum, nu numai o supapă de siguranță a echilibrului fiziologic și cerebral — ci o realitate a experienței mele «nediferențiate», a substratului difuz al personalității mele. Viciu, adică dezorganizare morală, instaurare a relativismului tuturor valorilor, dezorientare, marasm și abulie”. În viața acestui personaj contrastant, perioadele de senzualitate sînt urmate de o puternică dorință de purificare. Un asemenea personaj se vrea, desigur, insensibil, eliberat de sentimentalismul de care se rușinează și care îi pare o frînă. Dragostea lui de oameni nu se poate manifesta: „Cum s-o dau, cum s-o arăt celorlalți, cum s-o fac să trăiască dragostea mea pentru oameni? Eu iubesc închis. Aș vrea să mîngîi, și nu pot. Mi-e rușine.”

În realitate, de sub masca demonică a personajului străbate o mare ingenuitate care dă farmecul paginilor din *Șantier*. Eroul este un tînăr între 22 și 24 de ani, cu calități excepționale, situat într-un cadru neobișnuit, dar totuși un tînăr a cărui uimire este întreagă în fața vieții ce i se dezvăluie. De aici disponibilitatea imensă, imposibilitatea de a se fixa, pasiunea aventurii. Un tînăr supradotat, care se grăbește să se maturizeze, să atingă vîrsta propriei lui inte-

¹⁰⁶ M. Eliade, *Navigare necesse est*, în volumul *Fragmentarium*, ed. cit., p. 76.

ligențe : „Mă simt însă de 22 de ani, și tinerețea asta își cere toate drepturile ; care mă umilesc, firește, mă fac să sufăr de multe ori — și mă apasă în gândurile mele, în libertatea mea mai ales“. Plin de poftă de viață (sub toate formele ei, de la cea erotică la cea intelectuală), autorul jurnalului are sufletul larg deschis spre lumea care năvălește în el : „Sînt zile cînd îmi simt creierul, inima, trupul întreg, ca o uzină stranie în care se adună substanțe vrăjmașe, culese din văzduh, din arbori, din cărți — substanțe care sînt neconținut prefăcute, asimilate. (...) Parcă aș avea mii de guri și mii de brațe, care culeg totul, adună totul, mestecă totul — și transformă toate aceste substanțe, străine mie, într-un sînge și o inteligență care sînt ale mele. (...) simțeam cum intră în mine cicloane de lumină, de căldură, de clorofilă.“

Tinerețea savantului este frenetică : „Aș vrea, aș vrea să fac atît de multe lucruri deodată ! Să citesc toate cărțile din biblioteca lui D., să mă culc cu toate fetele din Ripon Street, să mă iau la întrecere cu toți băieții de vîrsta mea — și să fug totdeauna înainte, să nu am niciodată amintiri nici adrese.“

Prin mijlocirea unei analize lucide, a perspectivei dinăuntru, dinspre intelect, Mircea Eliade ne oferă în *Șantier* cartea unei trăiri plenare.

MIHAIL SEBASTIAN este și el un adept al autenticității în literatură. Folosind exemplul lui Stendhal pentru a demonstra că măreția momentelor istorice este un rezultat al perspectivei în timp asupra lor, Sebastian pledează pentru reabilitarea în literatură a faptului de actualitate, bogat în sensuri și purtînd, prin însuși caracterul său de contemporaneitate, de contact imediat, garanția autenticității : „Actualitatea este un cîmp de observație atît de divers și bogat, încît să refuzi a o vedea, pentru motivul că spiritul tău este torturat exclusiv de viziuni seculare, înseamnă să te dispensezi de experiențe elementare, simple, imediate și autentice. Nu se întîmplă nimic în lume — nici căderea unei stele într-o seară de august, nici căderea unui cal pe asfaltul înghețat, într-o seară de ianuarie — nimic care să nu fie revelator și care să nu închidă un sens, ca pe un sîmbure.

Să iubești actualitatea, să o cultivi și să o observi, este să cunoști viața în formele ei relative poate, dar spontane și proprii.

(O mică nuanță în acest elogiu al actualității : necesitatea de a distinge «actualul» de «provizoriu»)." ¹⁰⁷

De aici importanța acordată documentului, „fructul” actualității. Prețuind valoarea de autenticitate a documentului, recomandând exemplul jurnalismului în relevarea faptului cotidian, M. Sebastian merge pe drumul unor romancieri ca A. Gide și J. Dos Passos. A îndemna (așa cum face scriitorul) la acumularea întâmplătoare a experiențelor și documentelor, cu condiția ca ele să fie autentice, numai pentru eventualele lor potențe, urmînd ca posteritatea să le trieze și să le ierarhizeze, înseamnă însă a nu ține seama de faptul că, în literatură, creația înseamnă selecție și atitudine. M. Sebastian însuși nu va proceda așa în romane ca *Orașul cu salcîmi* sau *Accidentul*.

Un roman document, interesant prin tensiunea sa intelectuală și afectivă, reprezentativ pentru o întreagă direcție a literaturii autenticiții, este *De două mii de ani*. În părțile cele mai valoroase, romanul are forma unui jurnal. ¹⁰⁸ Ca și autorul *Patului lui Procust*, care cerea unui scriitor în primul rînd o „liminară sinceritate”. M. Sebastian afirmă „Nu-i cer vieții decît dreptul de a o privi cu totală sinceritate în față” ¹⁰⁹. A scrie un jurnal reprezintă pentru un scriitor suprema garanție de sinceritate și autenticitate, dar aceasta numai cînd jurnalul este scris la temperatura momentului trăit, fără modificări ulterioare. „Nu poți drege, fără să simulezi. Și asta nu vreau.” Și totuși, publicîndu-le la cîțiva ani după scrierea lor, M. Sebastian privește paginile de jurnal ca pe o oglindă ce nu-l mai reprezintă cu totul, reflectînd chipul altei vîrste. Le dă tiparului dintr-un sentiment de sinceritate și de datorie față de el, cel de atunci, dar fără detașarea rece și comentariile obiective cu

¹⁰⁷ M. Sebastian, *Document, critică și actualitate*, în *Azi*, an. I, nr. 1, martie 1932, p. 80—82.

¹⁰⁸ M. Sebastian încercase, după modelul lui A. Gide, să scrie și un „jurnal de roman”, publicînd fișele de creație ale cărții *Orașul cu salcîmi* (în *Azi*, an. I, nr. 5, noiembrie 1932, p. 425—442).

¹⁰⁹ M. Sebastian, *Cum am devenit huligan. Texte, fapte, oameni*. Editura „Cultura Națională”, București, 1935, p. 34.

care își publică Mircea Eliade jurnalul său. Păstrează însă, ca un element de distanțare, ficțiunea naratorului, declarând, în *Cum am devenit huligan*, că personajul fără nume care stă în centrul romanului *De două mii de ani* nu poate fi identificat totalmente cu el; în ciuda similitudinilor de biografie și de medii străbătute, între personaj și autorul său există deosebiri; cariera de arhitect, activitatea de la Uioara etc. Avem a face așadar cu o operă de ficțiune, construită pe o bază autobiografică, și autentică nu atât prin faptele prezentate, ci prin trăirile exprimate, pe care scriitorul le împărtășește cu personajul său. Distanțarea provine și din faptul că naratorul se dedublează, se privește trăind, își comentează cu toată obiectivitatea posibilă faptele, sentimentele și gândurile. În acest sens este relevantă alegerea unui *motto* din opera precursorului analiștilor moderni, Michel de Montaigne:

„J'ose non seulement parler de moy, mais parler seulement de moy; je fourvoye quand j'écris aultre chose, et me desrobe à mon sujet. Je ne m'aime pas si indiscretement et ne suis si attaché et meslé à moy, que je ne me puisse distinguer et considérer à quartier, comme un voysin, comme un arbre.“

Din cele șase părți ale romanului, numai primele două reprezintă jurnalul autentic, și adevărata valoare a cărții aici o găsim. În atmosfera manifestărilor antisemite din universități în anul 1923, un tânăr intelectual își caută tragic identitatea, încercând să-și păstreze demnitatea de om, fără a se alătura vreuneia din taberele în luptă: „M-am ferit mereu de adevărurile absolute, pe care le pui în buzunar ca pe un permis de armă. Am încercat să-mi păstrez dreptul modest, dar tenace, de a înțelege lucrurile în nuanțe și în distincții.“

Asistăm la zbuciumul impresionant, cu atât mai mult cu cât este de la început sortit eșecului, al unui om care își caută liniștea în izolare, în retragerea în sine¹¹⁰: „Voluptatea de a fi singur într-o lume care te crede al ei. Nu orgoliu. Nici timiditate măcar. Ci fireasca, simpla, involuntara ră-

¹¹⁰ Citatele sînt reproduse după: Mihail Sebastian, *De două mii de ani*, Editura Națională — Ciornei — S. A., București, (f.a.).

mînere a ta, în tine." Dedublîndu-se, naratorul își dă seama, cu luciditate, de „trista condiție a tagmei de oameni din care fac parte și cărora li se zice intelectuali. Ciudată perversiune: să stai alături de drum, să te uiți la cine trece și la ce se întîmplă și să scoți din drama asta, care te elimină, fiindcă ea n-are ce face cu spectatori, să scoți «idei», trecute pe curat, la catastif."

Pentru a-și salvargarda izolarea, personajul se vrea un om tare, acuzîndu-se ca de o gravă vină de coborîrea „pe scara înduioșării în comun", tot așa cum Mircea Eliade considera, în *Șantier*, sentimentalismul ca o piedică în calea realizării de sine: „Invidiez demna, stăpînită răceală țărănească: o sărutare de mîini și plecarea în lume. Iar moartea cînd vine, vine și ea ca o rudă." (*De două mii de ani.*)

Meritul lui M. Sebastian este că, tratînd această problemă, nu cade în patetism. Acest intelectual este prea lucid pentru ca sinceritatea lui să nu sune convingător și sub raport artistic. Un exemplu de proză intelectuală, cu reținute dar puternice ecouri afective este pasajul morții bunicii și cel al comparației celor două familii: maternă și paternă. Modelat de o milenară tradiție și de un permanent interes pentru idei, spirit analitic și problematizant, personajul narator are nostalgia senzațiilor simple, a trăirilor elementare: „Mi-e un dor imens de simplitate și inconștiență. Dacă aș putea să regăsesc de undeva din fundul veacurilor cîteva senzații simple și tari — foame, sete, frig (...)!" Îl urmărește tentația pămîntului, a contactului cu acest element solid, dătător de certitudinile pe care el le caută. Idealul personajului din *De două mii de ani* era, — în acele vremuri de violență și dezlănțuire fanatică —, să realizeze sinteza valorilor moștenite de la neamul său și acelora ale pămîntului pe care s-a născut și care l-a marcat cu matricea sa stilistică: „A avut cineva mai multă nevoie de o patrie, de un pămînt, de un orizont cu plante și animale? Tot ce este abstracție în mine a fost corectat și în bună parte lecuit de o simplă priveliște dunăreană. Tot ce este febră a fost liniștit, a fost ordonat. Nu știu cum aș fi fost dacă m-aș fi născut în altă parte. Sînt numai convins că aș fi fost altul. Gustului meu (...) pentru catastrofe intime, fluviul i-a ridicat împotriva exemplul indiferenței lui regale. Complicațiilor mele interioare, i-a opus simplitatea peisa-

jului. Și nesiguranței, neliniștii, i-a arătat jocul valurilor efemer și etern."

Celelalte patru părți ale romanului nu mai au consistența și interesul primelor două. Cedînd tentației de a da haină epică problemelor sale de conștiință, M. Sebastian imaginează o intrigă destul de schematică: devenit arhitect, la îndemnul profesorului Ghiță Blidaru, pentru a se apropia de concret, pentru a învăța „să umble pe pămînt“, naratorul clădește vile în satul Uioara pentru compania petrolieră a americanului Rice. Mediul este cosmopolit: colonia anglo-americană duce viață mondenă în comuna prahoveană. Neconvîngător prin exces este personajul Marin Dronțu, din care autorul a vrut să facă tipul băiatului de la țară trecut prin școli, frust, mimînd vulgaritatea și ascunzînd un suflet mare, dar și prejudecăți. Conflictul este acela din *Aurul negru* de Cezar Petrescu; înfruntarea dintre sat, cu valorile sale tradiționale, și exploatarea capitalistă.

Următoarele capitole ale romanului se petrec la Paris (pretext pentru a prezenta ideile cinicului personaj Maurice Buret, amator de psihologie), și respectiv la București, unde un nou val antisemit este un prilej de a scoate mai mult în evidență singurătatea naratorului chiar în mijlocul celor pe care îi socotea prieteni. Salvarea stă în creație, aceasta este morala romanului care se încheie cu construirea unei case, operă concretă și certitudine.

Și în părțile de jurnal propriu-zis personajele erau schematice (excepție făcînd contradictoriul Ghiță Blidaru în care autorul voia să surprindă personalitatea profesorului său, Nae Ionescu), mai mult reprezentanți ai diverselor ideologii cu care este confruntat naratorul, decît oameni. Acesta nu este însă un defect atîta timp cît nu epicul, ci confesiunea primează. În cele mai autentice și mai valoroase capitole ale romanului există un singur personaj viu, și numai el interesează: este naratorul, persoana întîi a povestirii, cu analizele lui, cu problemele lui de conștiință; un om în fața destinului său.

V. ANALIZA OBSESIEI

Psihologia secolului XX și geniala anticipare literară a unora din cuceririle ei în opera lui Dostoievski au întredeschis privirii abisurile subconștientului. Acestea fuseseră intuite, cu mult înainte de secolul nostru, de către reprezentanți ai tuturor curentelor anti-clasiciste, în special ai barocului și mai cu seamă ai romantismului. (Nici clasiști nu-l ignorau, — de exemplu, Racine —, dar îl repudiau, ca și pe noțiunea de „eu”: „Le Moi est haïssable”). Dezgolindu-și sufletul, Baudelaire nu-și ascundea în fața cititorului contradicțiile profunde: „Mais si, sans se laisser charmer, / Ton oeil sait plonger dans le gouffres, / Lis-moi, pour apprendre à m'aimer.”

Ceea ce aduc nou romancierii veacului XX, pe urmele lui Dostoievski, este faptul că nu se mulțumesc a prezenta reacțiile, produse de impulsurile subconștiente, ale personajului, ci urmăresc drumul acestor impulsuri, de la izvorul lor, de la cauze pînă la actul pe care îl provoacă. Este, în această minucie, ceva din pretenția de știință a naturaliștilor, cu deosebirea că analiștii moderni nu se mai supun determinismului pozitivist cu fidelitatea discipolilor lui Zola.

Un rol însemnat a jucat în epică influența, directă sau nu, a psihanalizei, grefată pe tradiția literară menționată mai sus. Freud însuși mărturisea că nu a făcut altceva decît să dezvolte metoda științifică de cercetare a inconștientului, pe care, cu mult înainte sa, îl descoperiseră scriitorii și filozofii.¹ A fost identificată influența freudismului asupra

¹ Norbert Groeben, *op. cit.*, p. 125

multor scriitori din literatura universală: James Joyce, Thomas Mann, D. H. Lawrence, Dorothy Richardson, Virginia Woolf, Franz Kafka, Hugo, von Hofmannsthal, Franz Werfel, Ștefan Zweig etc.² Nu există un studiu de sinteză privind eventualele influențe ale acestei teorii asupra unor scriitori români; în orice caz, explorarea subconștientului era în perioada interbelică un drept câștigat atât de filozofi și medici cât și de literați. Întîlnim, de asemenea, la unii din scriitorii discutați în acest capitol, aspecte ale influențării de către psihanaliză a tipului și tehnicii de reprezentare literară, citate în lucrări de specialitate: implicarea diferitelor stări ale conștiinței, simbolismul psihologic, motivațiile inconștiente, tolerarea absurdităților, a a-logicului, precum și implicarea copilăriei și adolescenței în continuum-ul reprezentării experienței vieții.³

Obiect predilect de observație al romancierilor analiști, obsesiile se numără printre nevrozele cele mai frecvente. Aceste tulburări psihologice, care constau în idei, cuvinte sau imagini ce se impun minții subiectului în mod independent de voința sa și în opoziție cu ea⁴, prezintă în general o gradatie ascendentă în intensitate, care corespunde creșterii gradate a tensiunii în opera literară. În proza românească nuvela lui I. L. Caragiale, *O făclie de Paște*, constituie un model al genului, urmărind creșterea obsesiei de la aparenta normalitate la paroxismul patologic.

Faptul că am intitulat capitolul de față „Analiza obsesiei” nu înseamnă că reducem la acest aspect opera complexă a unor scriitori ca Liviu Rebreanu sau Cezar Petrescu, incluși în el. Scopul nostru a fost nu de a caracteriza cu un termen atotcuprinzător creația unor scriitori (excepție făcînd Gib I. Mihaescu, reprezentativ prin întreaga lui operă epică pentru tema obsesiei), ci să urmărim modul particular în care s-a reflectat, în opera fiecăruia din ei, acest motiv cu largă circulație în epocă.

² Norbert Groeben, *op. cit.*, p. 126.

³ *Ibid.*, p. 129.

⁴ Cf. *Enciclopedia Filosofica*, vol. III, Istituto per la Collaborazione Culturale — Centro di Studi Filosofici di Gallarate, Venezia — Roma, 1957, p. 1091.

Pădurea spînzuraților este primul roman românesc de analiză psihologică.⁵ Publicîndu-l, în 1922, *LIVIU REBREANU* se dovedea pentru a doua oară un deschizător de drumuri, după ce, cu puțin timp înainte, produsese, cu *Ion*, o cotitură în romanul de creație. Ca roman de război, *Pădurea spînzuraților* era net superior celor care l-au precedat: *Strada Lăpușneanu* de M. Sadoveanu și *În cetatea idealului* de Dem. Theodorescu. Dar principalul său interes nu constă în valoarea de document, ci în faptul că întreprinde o profundă analiză a unei conștiințe în criză.

Conflictul aparent este acela dintre datoria cetățenească și conștiința națională a ardeleanului obligat să lupte alături de austro-ungari împotriva românilor.⁶ Este adevărat că acest conflict reprezintă unul din factorii principali ai dramei lui Apostol Bologa, dar nu este singurul. Experiența tragică și revelatoare a războiului mondial distruge toate certitudinile pe care fiul avocatului din Parva și le pusese la temelia tihnei sale etice, înlocuindu-i-le cu credința în iubirea universală.

Liviu Rebreanu însuși intenționase ca personajul său să treacă prin trei stadii: cetățean, român, om.⁷ Romanul urmărește această evoluție, motivată și cu trimiteri în trecut, ce urmăresc formația eroului începînd cu prima copilărie. În cei dintîi ani de viață, Apostol este educat de o mamă cu profunde sentimente religioase. Copilul, sensibil, este receptiv la această educație și trăiește un extaz mistic. Treptat, influenței mamei i se substituie aceea a tatălui, raționalist și dîrz luptător pentru libertate națională. Durerea pricinuită de moartea acestuia îl face pe Apostol să-l „piardă pe Dumnezeu”. Studiile universitare desăvîrșesc îndepăr-

⁵ „Primul mare roman de idei românesc, *Pădurea spînzuraților* este și o extraordinară carte de analiză.” (Z. Ornea, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, Editura Eminescu, București, 1980 p. 536.)

⁶ „*Pădurea spînzuraților* nu pune, în realitate, cu dezvoltări și variații, decît problema intelectualului ardelean în fața războiului cu frații din regat, tratată și în nuvela *Catastrofa*.” (E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, în *Scrieri*, 5, Editura Minerva, București, 1973, p. 261.) „Tragedia lui Apostol Bologa (...) este provocată, ca și aceea a lui David Pop, de conflictul între datoria de cetățean al imperiului austro-ungar și sentimentul apartenenței la nația românească.” (Al. Piru, *Liviu Rebreanu*, Editura Tineretului, București, 1965, p. 58.)

⁷ Apud Al. Piru, *op. cit.*, p. 62.

tarea tînărului de convingerile religioase, întărindu-l în concepții pozitiviste și, ca un corolar, în credința în statul văzut ca unificare și canalizare a energiilor umane, colectivitate organizată ca forță constructivă. Lealitatea față de statul austro-ungar capătă, în gîndirea lui Bologa, aspectul unui imperativ categoric :

„— Adică, mai pe românește, să facem ceea ce facem cu toții, zise notarul. Să ne facem datoria către stat, nu-i așa?... Apoi asta spun și legile noastre...”

— Nu, nu legile... Conștiința să-ți dicteze datoria, nu legile... Mare deosebire !”⁸

Atașamentul față de stat, de fapt față de ideea de stat („Eu nu afirm că statul nostru e bun ! a strigat Apostol cu o inspirație subită. Nu afirm deloc... Dar cîtă vreme există, trebuie să ne facem datoria...”), face din Apostol un oștean viteaz în războiul la care plecase numai fiindcă pentru logodnica sa ofițerii prezentau atracția unor potențiali eroi. Ideea datoriei îl ține și la adăpost de îndoieli : este convins de vinovăția lui Svoboda pentru a cărui condamnare votează, dar spectacolul brutal al execuției îl impresionează fără voia lui. Romanul începe în momentul în care în mintea lui Apostol prinde a se instala îndoiala, care capătă glas prin Klapka, cel legat cu lașitate de viață. Firul epic urmărește dezvoltarea îndoielii în discuțiile de la popota ofițerilor cu fanaticul Varga, anarho-socialistul Gross și umanitaristul Cervenco. Vorba românească a ordonantei Petre îi readuce în conștiință apartenența națională, care se face simțită și mai puternic atunci cînd se anunță trecerea pe frontul românesc a diviziei căreia îi aparține Apostol. Actul de bravură al distrugerii reflectorului inamic nu-i aduce lui Bologa recompensa dorită : mutarea pe alt front. Planurile de dezertare îi sînt zădărnice de două ori : o dată de rană și a doua oară de boală. Între timp, însă, odată cu dragostea pentru Ilona, în sufletul lui pătrunde iubirea al cărei martir va deveni.

Apostol Bologa este, caracterologic, un nehotărît. Fire contemplativă, cazuistă, războiul îl obligă să aleagă, să acționeze, ca Hamlet, pe care datoria îl obliga să făptuiască.

⁸ Citatele sînt reproduse după : Liviu Rebreanu, *Opere alese*, vol. I. Editura pentru literatură, București, 1962.

G. Călinescu a văzut pe bună dreptate în *Pădurea spînzuraților* „psihologia sufletului mediocru, combătut de două atitudini impuse din afară” și „monografia incertitudinii chinuitoare.”⁹

Apostol, care își cunoaște firea șovăitoare, se agață de certitudini, ca de o salvare din îndoiala chinuitoare. Când Klapka începe să-i picure în suflet dubiul în legătură cu justetea condamnării lui Svoboda, locotenentul Bologa se apără invocînd unanimitatea juriului: „Curtea l-a condamnat la moarte în unanimitate, fără discuție, atît a fost de vădită crima... Eu însumi, deși sînt o fire excesiv de șovăitoare, de data aceasta am conștiința pe deplin împăcată, absolut pe deplin...”

Nehotărîrea lui Apostol provine din excesiva sa reflexivitate; omul faptei trebuie să simplifice pentru a putea acționa, concepția sa despre lume este, în linii mari, fie maniheistă, fie pragmatică. Omul problematic, găsind justificări unor atitudini opuse între ele, ezită și amîină actul. Un astfel de personaj, adecvat romanului de analiză, este Apostol Bologa: „Am ajuns să-mi fie frică de mine însumi! Credințele și hotărîrile se macină dacă le cîntărești mult, și eu nu pot să nu le cîntăresc! De aceea trebuie să plec repede, înainte de-a avea vreme să le controlez prea de aproape, altfel, cine știe, poate că...”

Îndepărtat de extazele copilăriei, personajul lui Rebreanu trece orice entuziasm prin filtrul rațiunii, „convins că numai însuflețirea care rezistă pe cîntarul minții e vrednică să locuiască trainic în sufletul omului.” Momentele de fermitate îl bucură, ca o victorie asupra lui însuși, dar nu poate să nu le examineze ulterior adevăratele cauze. Așa se întîmplă în cazul ruperii logodnei, cînd este silit să-și mărturisească sie însuși că nu gelozia sau faptul că Marta vorbise ungurește l-au îndemnat la aceasta, ci dragostea crescîndă, deși în parte încă subconștientă, pentru Ilona.

În idealurile eroului din *Pădurea spînzuraților* intră și eliberarea de îndoieli, dobîndirea simțului realității: „Alt suflet îi trebuie, ferit de veșnicele ezitări și chibzuri, capabil de-a înfrunta lumea așa cum este, iar nu cum o

⁹ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Fundația pentru literatură și artă, București, 1941, p. 649—650.

zugrăvește o închipuire subredă. Meditațiile stîrnesc numai conflicte cu lumea." Apostol, însă, nu va deveni niciodată un om al faptei; obligația de a opta este prea chinuitoare pentru el. Soluția o va găsi, inconștient, în sinucidere, căci aceasta se ascunde îndărătul încercării sale de dezertare.¹⁰

Pentru prima dată se acordă în romanul românesc un rol atît de important subconștientului ca determinant al acțiunilor unui personaj. Psihanaliza a arătat că, pentru anumite structuri psihice, boala constituie o modalitate de apărare. Apostol Bologa se îmbolnăvește în momentul în care hotărîse a doua oară să dezerteze. Faptul că ultima tentativă o face într-o stare cvasisomnambulică, fără să consulte harta (pe care o luase totuși în buzunar și care va constitui o probă irefutabilă a vinovăției sale) și nimerind tocmai în sectorul lui Varga, ale cărui amenințări îl urmăriseră tot timpul, refuzul de a se apăra la proces, sînt indicii ale sinuciderii deghizate. Arestarea, preludiul condamnării, este resimțită ca o ușurare: „Apostol Bologa mergea liniștit, parc-ar fi scăpat de toate grijile (...) Numai cînd deslușea silueta locotenentului, în sufletul lui Apostol scotea capul veșnic același cuvînt, ca un cadavru la marginea apei:

«În sfîrșit... În sfîrșit...»."

Sinuciderea capătă însă semnificație de martiraj național (prin refuzul de a lupta împotriva fraților de același neam) și umanitar (prin refuzul războiului și al învrăjbirii între popoare).

Stăpînind într-un grad înalt arta compoziției romanești (fapt vizibil, de asemenea, în *Ion* și *Răscoala*), Liviu Rebreanu supune întreaga materie a cărții evoluției spirituale a personajului principal. Nu există episoade parazitare, fără legătură cu problematica eroului.¹¹ Și opiniile exprimate de Varga, Gross și Cervenco în discuția de la popotă reprezintă tot voci ale conștiinței lui Apostol. Într-o situație similară, Ștefan Gheorghidiu, personajul lui Camil Petrescu, găsea

¹⁰ „*Jar e romanul sinuciderii, ca și Pădurea spînzuraților*". (G. Călinescu, *op. cit.*, p. 651.)

¹¹ E. Lovinescu observa: „*Aceasta e Pădurea spînzuraților, cel mai bun roman psihologic român, în sensul studierii evolutive a unui singur caz de conștiință, studiu metodic alimentat de fapte precise și de incidente și împins dincolo de țesătura logică în adîncurile inconștientului*" (E. Lovinescu, *op. cit.*, p. 264.)

ocazia de a-și afirma gândirea originală și trăirea autentică în fața unor oameni care îi sînt opuși și care reprezintă îngustimea spirituală. Apostol Bologa este, în scena amintită, cuprins de îndoieli și intervențiile sale (foarte restrînse) la discuția generală sînt la început încercări timide de a-și afirma vechea convingere, pentru ca, în cele din urmă, să nu fie decît ecouri ale spuselor altora care își fac drum spre conștiința sa :

„— Nimeni nu osîndește cu inima ușoară, zise Apostol gînditor. Dar cînd vina e evidentă, ești silit, căci mai presus de om, de interesele lui particulare, e statul !“

La condamnarea de către Gross a războiului imperialist, Bologa mai încearcă să răspundă cu elogiul datoriei :

„— Unde-i datoria, acolo-i patria ! interveni Apostol, dar cu atîta sfială, că nimeni nu-i luă în seamă vorbele“.

În cele din urmă, în cugetul său pătrunde ideea iubirii : „Vru să zică ceva și se pomeni murmurînd în neștire :

„— Iubirea... iubirea...“

Ca și în *Ion*, finalul din *Pădurea spînzuraților* reia începutul, dînd însă aceleiași scene o cu totul altă semnificație. Din părtaș la uciderea lui Svoboda, Bologa ajunge martirul aceleiași credințe, fapt frecvent în hagiografii. Însuși numele de Apostol este simbolic în această privință. Încercînd să-l convingă a se apăra la judecată, Klapka îi spune la un moment dat : „— Dar bine, omule, tu vei muri ca dezertor, și spion, și trădător, în sfîrșit, ca un criminal, iar nu ca apostol al iubirii !“ Replica i-o dă finalul prin cuvîntul repetat : „Apostol... Apostol...“

Convertirea pozitivistului și omului datoriei care era Apostol Bologa la cultul iubirii, al „inimii“, este urmărită de romancier printr-o savantă orchestrare a obsesiilor, a revelațiilor și a discuțiilor semnificative. Esențială este imaginea luminii și a privirii ; ca și tablourile lui Țuculescu, romanul este dominat de metafora ochiului.¹² Privirea lui Svoboda, „disprețuitoare de moarte“, îl fascinează pe Apostol și îl urmărește zădărnindu-i încercările de a justi-

¹² Liviu Petrescu a relevat rolul luminii și al privirii în *Pădurea spînzuraților* (Liviu Petrescu, *Realitate și romanesce*, Editura Tineretului, București, 1969, p. 68—69), iar ecranizarea romanului le-a valorificat filmic.

fica execuția la care a participat. În extazul mistic din copilărie, Dumnezeu i se înfățișase ca lumină și privire. Lumina reapare în ochii lui Cervenco propovăduind iubirea și își găsește expresia cea mai concretă și obsedantă în reflectorul care îi tulbură pe combatanți, apărând ca o ispită. Îndârjirea cu care comandantii ordonă distrugerea reflectorului simbolizează ura forțelor întunericului, iar dorința lui Apostol de a-l stinge, lupta care se dă în sufletul său între vechea convingere și mirajul luminii căreia încearcă zadarnic să i se opună :

„În primul moment Apostol simți numai o ură năprasnică împotriva luminii care îl îmbrățișa fără voia lui. Dar când vru să rostească două cuvinte în telefon, ca să corecteze tragerea tunurilor, nu-și mai putu întoarce privirea. Dezmierdarea razelor tremurătoare începea să i se pară dulce ca o sărutare de fecioară îndrăgostită, amețindu-l, încât nici bubuiturile nu le mai auzea. În neștire, ca un copil lacom, întinse amândouă mâinile spre lumină, murmurând cu gâtul uscat :

«— Lumina !... Lumina !...»“

Este în această atracție spre lumină ceva din extazul lui Osvold din *Strigoii* de Ibsen.¹³

Obsesia privirii reapare la Klapka, pe care îl urmăresc ochii tovarășilor lui, spînzurați în pădure : „Străluceau cumplit, ca niște luceferi prevestitori de soare (...)“ Pentru Apostol, geamurile spitalului sînt „cenușii, ca niște ochi bolnavi, stinși“, iar „privirile stranii“ ale Ilonei îl obsedează.

O caracteristică a obsesiei este aceea de a-și face suport din lucrurile și imaginile cele mai variate. Centrat asupra lui însuși, obsedatul își proiectează fantasmele asupra lumii înconjurătoare, fiecare obiect dobîndind pentru el funcție de semn. În momentele de criză, Apostol este străfulgerat de imaginea luminii. Când, întors acasă în permisie, Bologna vede pe Marta în tovărășia locotenentului de honvezi, soluția ruperii logodnei (justificată nu numai de purtarea Martei, ci mai ales de dragostea pentru Ilona, care își făcea

¹³ Al. Piru a intuit dimensiunea ibseniană a dramei lui Apostol : „Conștiința artistică a dictat scriitorului un final mai în acord cu procesul psihologic pe care-l dezbate dramatic, sentențios, ibsenian.“ (Al. Piru, *op. cit.*, p. 63.)

loc pe neștiute în sufletul său) îi apare tot datorită revelației luminii. Ochii săi înfruntă strălucirea crucii din turnul bisericii și se coboară spre mormîntul părintelui său. Cercul obsedant se închide din nou : lumina — semnul divinității — imaginea tatălui. O interpretare psihanalitică este posibilă (fără a avea pretenția de a explica întregul roman cu ajutorul ei) : copil, Apostol a suferit trauma intervenției tatălui său, care l-a îndepărtat de afecțiunea maternă, încercînd să i se substituie. În psihicul lui se produce un transfer, influența tatălui luînd locul prezenței lui Dumnezeu, care, în primii ani ai vieții lui Apostol, reprezenta un substitut al prezenței paterne. Moartea tatălui coincide cu moartea lui Dumnezeu, ceea ce ar argumenta identitatea celor două imagini.¹⁴ În conștient, renunțarea la divinitate se justifică prin imposibilitatea ei de a se opune morții unei ființe iubite. Lumina obsedantă are de fiecare dată o putere supranaturală, pare un semn divin, deci o reactualizare a imaginii tatălui, care îi reamintește imperativele patriotice, îi vorbește cu glasul fermității, al îndemnului la faptă, dîndu-i pentru moment siguranță, dar de fapt chinuîndu-l, întrucît toate aceste porunci se adresează unui suflet șovăitor, care trebuie să facă eforturi chinuitoare spre a li se supune.

Fragmentul ce urmează este semnificativ în această privință : „Peste drum crucea din turnul bisericii strălucea cu fulgerări de aur. Ochii lui Apostol se încăpățîneau să înfrunte

¹⁴ O interpretare similară propune și N. Balotă, afirmînd că asupra existenței eroului „va plana, pînă la sfîrșit, umbra tatălui. Moartea aceluia care i-a oprit vîrsta fragedă este, însă, echivalentă cu moartea lui Dumnezeu”. „Obsesia de mai tîrziu a spînzurătorii, tribulațiile morale nu sînt decît urmările unei fixații în traumele copilăriei. Urmînd, fără să știe probabil, schema unui proces psihonevrotic obsesional, cu sursa în traumatismele infantile, romancierul descrie formarea, dezvoltarea progresivă a nevrozei pe măsură ce personajul său e confruntat cu problemele fundamentale ale existenței : iubirea, alegerea unui drum în viață, coexistența cu altul, cu alții, mai ales în situații critice, în război. Psihologie a derutei, a unei fugi din realitate, într-un plan ireal în care bolnavul speră să triumfe, și în cele din urmă, refugiu în moarte. Caracterul morbid al trăirilor și manifestărilor lui Apostol Bologa nu implică, desigur, lipsa de răspundere a alienatului. Destinul său este tragic tocmai pentru că, victimă a unor puteri «fatale» care-l depășesc, el se zbate, cunoscînd elementele în joc.” (Nicolae Balotă, *De la Ion la Ioanide. Prozatori români ai secolului XX*, Editura Eminescu, București, 1974, p. 27.)

razele ce izvorau din trupul crucii, parcă lumina lor orbitoare și triumfătoare ar fi încercat să-l sfideze sau să-l dojenească tocmai în momentele când creierii lui se frământau cu necredința ființei care i-a frânt în două viața. Apoi deodată privirea lui coborî de la cruce, jos, în cimitirul de lângă biserică și descoperi piatra cu inscripția aurită, însemnând mormîntul și amintirea tatălui său. I se părea că literele s-au cam șters și se gîndi să cheme pe pietrarul cel bătrîn, să reînnoiască poleiala. În aceeași clipă însă își aduse aminte, atît de clar ca și cum le-ar fi auzit acumă întîia oară, cuvintele pe care i le-a spus tatăl său odinioară, în Năsăud: «Să-ți faci datoria totdeauna și nu uita niciodată că ești român!» Își amintea perfect nu numai glasul, ci și intonația exactă: «niciodată» și «român» le-a rostit apăsător, ca o subliniere, iar în «român» a pus cel puțin trei «r»...

Comparația cu Hamlet se impune din nou: aceeași voce a tatălui de peste moarte, care îi amintește datoria. Ca și prințul Danemarcei, Apostol Bologa nu este, în vremuri normale, un erou activ, un agent transformator al istoriei personale, sau al istoriei celorlalți. Condițiile excepționale (crima fratricidă în *Hamlet*, războiul în *Pădurea spînzuraților*) îi obligă să acționeze împotriva firii lor; vremea și-a ieșit din țîțîni:

The time is out of joint; O cursed spite,
That ever I was born to set it right!"¹⁵

Apostol Bologa este prefigurat de un alt personaj al lui L. Rebreanu: David Pop, din nuvela *Catastrofa*. Acesta este, de asemenea, un om pasiv, pe care războiul îl scoate din indiferența și tabieturile sale, punîndu-l în fața obligației torturante de a alege. Și pentru el datoria „mîntuitoare” este un refugiu din calea îndoielilor. Și el plătește cu moartea imposibilitatea de a se decide. De aici, încep însă diferențele dintre cele două personaje: David Pop este iubitor de „viață tihnită”, duce un trai vegetativ într-un orășel

¹⁵ „(...) Vremea / E scoasă din țîțîni, Ah, ce blestem / Că eu m-am fost născut ca s-o întrem!” (*Hamlet, prinț al Danemarcei*, act I, scena 5, în românește de Leon Levițchi și Dan Dușescu, în volumul William Shakespeare, Teatru, Editura pentru literatură universală, București, 1964, p. 680.)

de provincie, iar din punct de vedere intelectual sau al problematicii intime este aproape nul. Este, astfel, un excelent personaj de nuvelă, condus de automatisme al căror resort se rupe o singură dată, brutal, transpunându-l într-o nouă situație, care îl va împinge spre deznodământ. Spre deosebire de el, Apostol Bologa este un adevărat personaj de roman, cu o bogată viață interioară, cu hotărâri și îndoieli, cu elanuri și retrageri; evoluția sa nu mai este liniară, ci zigzagată, întinderea romanului permițându-i să se dezvolte. Sensul ei este ascuns sub volutele peripețiilor romanești, fie ele interioare, sau exterioare.

Această evoluție a lui Apostol se îndreaptă spre iubirea universală, care neagă războiul, neagă dezastrele vremii, împacînd pe jumătate revelațiile copilăriei cu imperativele tatălui. Prea conștient ca să mai poată crede în iluzia datoriei, ca un „bun” cetățean al Imperiului Austro-Ungar, prea șovăielnic pentru a acționa decis ca patriot român, Bologa devine martir. Tot obsesia luminii, a privirii îl întovărășește și spre această ipostază. Lumina crucii de pe biserică îl face să regăsească, dar pe o treaptă superioară, extazul copilăriei.¹⁶ Conflictul său interior se topește în viziune pan-teistă și iubire universală: „Acuma era dornic să-și poarte, în văzul tuturor, fericirea, să vestească umil că a găsit taina cea mare, să-și împartă iubirea cu alții, căci toți oamenii au nevoie de iubire și sînt vrednici de ea”. Pe plan terestru, această iubire se particularizează în dragostea pentru Ilona, iar metafora luminii întinde punte între uman și cosmic: „Pe cer, chiar în vârful măgurii ale cărei poale se scaldau aici în apele rîului, se ivi luceafărul alb, rece ca un ochi din altă lume. Bologa, parc-ar fi regăsit o comoară uitată, sorbi cu lăcomie lumina cerească...”

În fața dramei războiului, conflictul reapare, dar acum soluția e trasată; Apostol se va lăsa strivit, în numele iubirii de oameni, de către mașină monstruoasă a marelui mondial. El va reedita soarta lui Svoboda, soarta

¹⁶ „Tot ce urmează, toate acțiunile lui Bologa, nu mai pleacă de acum înainte dintr-un fundament rațional, dintr-o deliberare conștientă, nici măcar dintr-o reacțiune patriotică, ci dintr-un substrat inconștient, dintr-o obsesie religioasă umanitară, dintr-o dorință de «iubire» și de eliberare.” (E. Lovinescu, *op. cit.*, p. 263.)

spînzuraților din pădure, a milioaneilor de victime, ca un protest mut, ca o revoltă în genunchi împotriva războiului :

„Îndată ce rămase singur, în fața lui Apostol începu iarăși să răsară pădurea spînzuraților... Dar acumă părea că toți sînt la fel, și în privirea tuturor strălucește aceeași în-suflețire stranie, ademenitoare, ca și focul din ochii oame-nilor care pornesc la asalt. Apostol se cutremură. «Același om, spînzurat de nenumărate ori, ca o protestare nesfîrșită...» Și deodată își zise : «E Svoboda... privirea lui...» În aceeași clipă își aminti cu o precizie chinuitoare cum a votat con-damnarea cehului, cît a fost de trufaș că a avut onoarea să facă parte din Curtea Marțială, cum s-a amestecat, din exces de zel, și cum a dat mîna de ajutor la pregătirea execuției, cum a apucat ștreangul încercîndu-l dacă e destul de rezistent... În amîndouă palmele simțea atingerea aspră a funiei. Amintirea aceasta i se prefăcu în suflet într-un simțămînt de rușine și părere de rău, atît de cumplit, de muștrător, parcă ar fi stat în fața lui Dumnezeu în ziua judecării de apoi. Simțămîntul straniu îl stăpîni numai o secundă, și totuși parcă îi deschise larg porțile adîncimilor nepătrunse, unde clocotesc explicațiile tuturor tainelor vieții.

Apoi vedenia spînzuraților pieri brusc, și în inima lui Apostol coborî o liniște mare.“

Fericirea, găsită în ispășirea prin suferință, îl apropie pe Bologa de personajele lui Dostoievski. Ca și ele, Apostol se simte înălțat atunci cînd răscumpără o faptă rea. După ce îl apostrofează pe Petre, „întîlnind pe urmă ochii ordonantei, furia locotenentului se topi într-un val de rușine. Își dădu seama, îndată, că numai graiul românesc l-a scos din țîțîni, fiindcă a venit ca o muștrare peste gîndurile lui răvășite de imputări. *Îi păru rău că s-a înfuriat, și în părerea aceasta de rău simți mulțumire de sine și înălțare.*“ (s.n.)

Zbuciumul sufletesc al lui Apostol între mîntuire și damnare are și el rezonanțe dostoievskiene¹⁷. De scriitorul rus amintește și procedeul notării senzațiilor personajului în clipele culminante ale dramei. În momentele dinaintea mor-ții, Apostol Bologa observă amănunte fără importanță ; ajunsă la apogeu, tensiunea este prea intensă pentru a putea

¹⁷ E. Lovinescu observa că „misticismul eroului (...) poate fi privit ca o influență a literaturii rusești (...)“. (Op. cit., p. 264.)

fi percepută în totalitate. Ca anesteziat, Apostol observă tot ce se întâmplă în jurul său fără a simți durerea, cu detașare, ca și cum dezbaterile Curții Marțiale sau pregătirile în vederea execuției nu l-ar privi. Notățiile, adesea eliptice, întrerupte, contribuie la crearea acestei impresii: „Plecă puțin capul și, aproape de picioare, văzu pământul deschis ca o rană urâtă, gălbuie. Groapa nu părea adâncă, și lutul era azvîrlit numai în dreapta, alcătuiind o movilă, pe care stătea pretorul, înălțându-se deasupra tuturor, ca și cum el ar fi trebuit să... În stînga, la marginea groapei, un coșciug de brad, gol, descoperit... Capacul, cu o cruce neagră la mijloc, zăcea alături de o cruce mare de lemn, pe care scria, cu slove strîmbe: Apostol Bologa... Numele i se părea străin și se întrebă aproape supărat: «Oare cine să fie Apostol Bologa?»

— Gata?... Gata! strigă pretorul, pe movila de pământ, fluturînd o foaie de hîrtie.

Apostol ascultă numai începutul sentinței, pe urmă se uită la oamenii din preajma lui, gîndindu-se că generalul n-a venit și probabil că doarme... Lîngă movila pretorului zări un doctor cu ceasul în mînă: «Nu-i doctorul Meyer... nu, nu...».

Impresia de autenticitate a analizei psihologice este dată de același procedeu și în alte situații din roman. Raportînd generalului distrugerea reflectorului, Apostol Bologa relatează faptele în mod automat, atenția fiindu-i atrasă de detalii ale fizionomiei lui Karg și lăsîndu-se în voia asociațiilor de idei: „Vorbînd, însă, băgă de seamă că nările generalului sînt înfundate cu păr și se gîndi că trebuie să sforăie urît noaptea și că nu l-a mai văzut de la execuția cehului”¹⁸.

¹⁸ „Nevoia unui echilibru al funcțiilor psihice impune ca obiectul atenției să fie deplasat în lumea realității fizice, imediate. Eroul își caută un reazem în obiectele comune din preajma sa, care-i devin acum apropiate, familiare. Sentimentul izolării definitive, al înstrăinării și al înfrîngerii destinului îl fac să întîrzie, să se atașeze de lucruri altădată neutre, indiferente. Ceea ce se petrece în sufletul lui Bologa se explică printr-un proces specific de dilatație a percepției. Ca în fața unor mari primejdii, simțurile dobîndesc acuitate și spiritul, luciditatea ceasurilor de grea cumpănă. Nici unul din obiectele asupra cărora cade privirea lui Bologa nu are vreo contingentă cu drama lui. Pe această cale se comunică însă cu mare forță ideea necesității de a evada din cercul

Urmărind în romanul modern „epifania” (termen împrumutat de la Joyce și însemnând revelație, „o manifestare spirituală subită, provocată fie de un obiect, fie de o scenă, întâmplare sau fază memorabilă a minții, manifestarea fiind disproporționată față de semnificația sau relevanța strict logică a obiectului care o produce”) ¹⁹, Morris Beja subliniază rolul pe care îl au detaliile neînsemnate, chiar triviale în provocarea epifaniei la scriitorii secolului al XX-lea, fascinați de psihologie și de procesele subiective ale minții: „Acest interes față de structura sau lipsa de structură a conștiinței a fost accentuat de vechea descoperire, care a dobândit însă o nouă importanță, și după care caracterul poate fi adesea mai profund și mai cu putere revelat de reacțiile noastre mentale față de așa-numitele obiecte triviale decât de reacțiile noastre externe la evenimentele importante.” ²⁰ O astfel de tendință în literatură era paralelă cu evoluția psihologiei; Freud însuși scotea în evidență valoarea pentru psihanaliză a faptelor considerate de alte științe ca fiind fără importanță. ²¹

În critica românească s-au făcut frecvente comparații între *Pădurea spînzuraților* și romanele dostoevskiene. Ideologii *Gîndirii* făceau această apropiere încercînd să valorifice romanul lui Rebreanu pe linia ortodoxismului ²². Radu Dragnea vedea în *Pădurea spînzuraților*, romanul „realismului integral” (reprezentat și de Dostoievski), în cadrul căruia supunerea naturalistă la obiect este înlocuită de libertatea autorului, unde nu omul este în funcție de mediu, ci mediul, de om, și unde apare o dominantă dimensiune spirituală. Liviu Rebreanu ar fi făcut astfel trecerea spre o nouă generație, caracteristică epocii de după primul război mondial. ²³ De Dostoievski se apropie autorul *Pădurii spînzuraților*,

gîndurilor, dorința de a fugi de el însuși și de a căuta înțelegere și ocrotire, dacă nu chiar complicitate, în lumea dinafara lui.” (Șt. Munteanu, *Mijloace artistice în analiza psihologică la L. Rebreanu*, extras din culegerea *Limbă și literatură*, vol. VI, București, 1962, p. 199—200.)

¹⁹ Morris Beja, *op. cit.*, p. 18.

²⁰ *Idem*, p. 21.

²¹ *Idem*, p. 50.

²² Radu Dragnea, *Spiritul românesc creator*, în *Gîndirea*, an. VII, nr. 5, mai 1927, p. 168.

²³ Radu Dragnea, *Trecerea între generații*, în *Gîndirea*, an. VIII, nr. 3, martie 1928, p. 97—105.

zuraților și prin faptul că „răstoarnă estetica tipurilor”, înlocuind-o cu „psihologia individualului.”²⁴ Nichifor Crainic, spirit doctrinar, mai puțin preocupat de problemele esteticii, vede „în Apostol Bologa, eroul convertit prin suferință, un simbol al generației” sale.²⁵

Afirmația privind complexitatea psihologiei lui Apostol Bologa, opusă tipicului, este justă. În schimb, părerea privind libertatea autorului este exagerată; evoluția personajului din *Pădurea spînzuraților* este determinată în parte de mediul în care trăiește.

De altfel, Liviu Rebreanu cita printre cărțile preferate *Crimă și pedeapsă*, precum și *Frații Karamazov*.²⁶

Mai aproape de noi, Al. Piru observă pertinent că „spre deosebire de *Ion*, care e un roman tolstoist”, *Pădurea spînzuraților* folosește „tehnica analitică din romanele lui Dostoievski.”²⁷ N. Balotă recunoștea în romanul lui Rebreanu „opresiunea psihică, elanurile mistice, căderile, halucinantul înaintării cvasisomnambulice, pe care le întâlnim în scrierile dostoievskiene”²⁸. O opinie contrară este aceea a lui Liviu Petrescu, care referindu-se mai puțin la tehnica romanească și mai mult la atitudinea scriitorului, la „soluția iubirii universale”, apropie *Pădurea spînzuraților* de romanul lui Tolstoi.²⁹

Influența lui Dostoievski asupra lui L. Rebreanu este evidentă, dar aceasta nu înseamnă nici pe departe că *Pădurea spînzuraților* ar fi un simplu reflex românesc al creației autorului *Fraților Karamazov*. L. Rebreanu absoarbe înrîurirea dostoievskiană într-un mod profund original, scriind un roman cu problematică ancorată în realitățile românești ale timpului.

²⁴ Radu Dragnea, *Veșnic și universal*, în *Gîndirea*, an. IX, nr. 3, martie 1929, p. 76.

²⁵ Nichifor Crainic, *Cronica măruntă*, în *Gîndirea*, an. VIII, nr. 4, aprilie 1928, p. 192.

²⁶ Dinu Pillar, *Dostoievski în conștiința literară românească*. Eseu cu o postfață de Alexandru Paleologu, Editura Cartea Românească, 1976, p. 64.

²⁷ Al. Piru, *op. cit.*, p. 57—58.

²⁸ N. Balotă, *op. cit.*, p. 466.

²⁹ Liviu Petrescu, *op. cit.*, p. 66—80.

S-a reproșat romanului analiza psihologică „oarecum primară”³⁰, cu naivități de tipul „Îi clocotea inima și creierii îl usturau”, ori „În vremea aceasta, însă, în altă parte a creierului îi fierbea întrebarea...” Ceea ce poate să pară uneori primitiv nu este însă analiza psihologică propriu-zisă, ci stilul ei. Liviu Rebreanu notează senzațiile personajului folosind comparații care nu sînt din lumea vieții psihice: „În creierii lui Apostol însă de-abia atunci începu să țiuie cuvîntul de care se spăimîntase, ascuțit și sfîșietor, parcă i-ar fi scormonit un pumnal”. Sau: „Un fior de frig îl străbătu din cap pînă-n picioare. Intră în ogradă, mîhnit, cu un cărbune aprins în inimă”. Înregistrarea senzațiilor pe care le resimte personajul se justifică în *Pădurea spînzuraților* prin faptul că romanul urmărește un caz obsesiv: „Mii de frînturi de gînduri scînteiau în aceeași secundă, se ciocneau, se amestecau, se înlănțuiau. Și printre ele, ca un bondar roșu, bîzîia de ici-colo, cînd mai tare, cînd în șoaptă și mereu sub forme noi, obsesia că, în noaptea aceasta, trebuie să se sfîrșească, negreșit.”

După cum arăta și G. Călinescu, L. Rebreanu nu este un stilist. Dar prin analiza profundă pe care o întreprinde pe registrele conștientului și subconștientului, prin construirea unui personaj complex, care trăiește în același timp drama momentului istoric și drama general umană a victimelor războiului, prin mesajul său umanist, *Pădurea spînzuraților* se înscrie printre valorile perene ale literaturii române.

Interesul lui Liviu Rebreanu pentru psihologia obsesiei crește în *Ciuleandra*, care prezintă un caz clinic. Vrînd să cîștige precizie științifică, romancierul pierde însă din adevărul omenesc al personajelor. În ciuda incursiunilor întreprinse în ascendența și trecutul eroului său, romanul depășește cu greu particularul și nu atinge profunzimile umane din *Pădurea spînzuraților*.

Deși apărut în 1927, *Ciuleandra* se înscrie sub semnul naturalismului, punînd la contribuție și unele date mai noi ale psihologiei. Dacă naturalismul romanului nu a apărut anacronic în momentul publicării lui, este și pentru faptul că acest curent nu influențase pînă atunci nici un romancier român de talent, inspirînd în schimb cîteva schițe și

³⁰ Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 323.

nuvele reprezentative, scrise de I. L. Caragiale și Delavrancea. Asistăm la un relativ reviriment al naturalismului în romanul românesc interbelic. Printre condițiile care favorizează revenirea naturalismului în forme abia deghezate, se numără preocuparea pentru psihologic și aspectele ei patologice (*Ciuleandra* de L. Rebreanu, *Sîngele* de Dan Petrușincu), dorința unei autenticități căutate în relatarea reportericească a faptelor de viață (romanele lui Carol Ardeleanu, *Viermii pământului*, *Pescarii*, *Viața de cîine* dintre care primul conține certe ecouri din *Germinal* de E. Zola) sau interesul pentru anumite medii sociale, cum ar fi periferia, în a cărei reflectare naturalismul se îmbină însă cu un lirism adesea melodramatic și cu un umanitarism gorkian epigonic (*Maidanul cu dragoste* și *Sfînta mare nerușinare* de G. M. Zamfirescu, *Periferie* de Constantin Barcaroiu, *Feciorul lui Nenea Tache Vameșul* de Sărmanul Klopstock).

După cum arăta Șerban Cioculescu, *Ciuleandra* are „meritul de a fi atacat pentru prima dată în romanul nostru un caz clinic de obsesie, în cadrul mai larg al romanului”. Îl precedaseră, în nuvele, I. L. Caragiale cu *O făclie de Paște*, D. D. Pătrășcanu cu *Un refren diabolic* și Gib Mihăescu în *La „Grandiflora”* și *Vedenia*. Îl vor urma Cezar Petrescu în *Simfonia fantastică* și același Gib Mihăescu în *Rusoaica* sau *Donna Alba*.³¹

Principala reminiscență naturalistă din *Ciuleandra* este explicarea demenței personajului prin ereditatea sa încărcată. Din acest punct de vedere, romanul a fost comparat cu modelul genului, *Bestia umană* de E. Zola³², al cărui erou, Jacques Lantier, este împins la crimă de instinctele atavice ale neamului său. Doi psihologi care au influențat din punct de vedere științific școala naturalistă, Charcot și Ribot, explică în genere bolile mintale prin degenerescență, adică prin ereditate maladivă.³³

Puiu Faranga este urmașul unei vechi familii boierești care își urmărește ascendența pînă în vremea lui Vlad Țepeș. Tatăl lui Puiu, Policarp Faranga, reprezentant al bogatei aristocrații bucureștene, fost ministru de justiție, du-

³¹ Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 325.

³² G. Călinescu, *op. cit.*, p. 651; Al. Piru, *op. cit.*, p. 67—68.

³³ N. Mărgineanu, *Psihologie și literatură*, Editura Dacia, Cluj, 1970, p. 25.

sese în tinerețe o viață ușoară și de desfrîu, la care renunțase doar atunci cînd moartea soției îl făcuse să descopere dragostea pentru copilul rămas fără mamă. Conștient de posibila degenerescență a unei familii vechi ca a lui, Policarp Faranga hotărăște să-i primenească sîngele, căsătorindu-l pe Puiu cu o fată de țaran. Tema o tratează M. Sadoveanu în romanul *Venea o moară pe Siret*, în care accentul cade pe o idee prezentă și în *Ciuleandra*: în ciuda adaptării de suprafață, prin educație, a fetei de la țară la viața mondenă, persistă incompatibilitatea de structură între sufletul țărănesc, pur, și corupția mediului boieresc, ale cărui victime sînt Anița din cartea sadoveniană și Mădălina din *Ciuleandra*. Aceasta din urmă, fată a unei văduve sărace din satul argeșean Vărzari, cunoscută de Puiu la jocul Ciuleandra, este literalmente cumpărată de Policarp Faranga, educată în străinătate, căsătorită cu fiul său și prezentată societății bucureștene sub numele de Madeleine. În ciuda succeselor sale mondene, tînăra este o inadaptată. Într-un acces de demență Puiu o ucide vrînd să se răzbune astfel pe blînda ei indiferență față de el. Romanul începe cu această crimă și urmărește evoluția nevrozei lui Puiu. Internat de tatăl său într-un sanatoriu spre a-l sustrage consecințelor penale ale omorului, Puiu Faranga încearcă întîi să simuleze nebunia, care se declanșează realmente în final, nu ca urmare a simulării, ci fiindcă germenii ei existau ereditar.

Personajul devine conștient de el însuși, pe măsură ce își descoperă, tot mai înspăimîntat, boala, de instinctul criminal pe care îl posedă și care se manifestase din primii ani de viață: copil fiind, privea cu voluptate tăierea păsărilor. Tatăl său căutase tot timpul să-l sustragă acestor porniri îndepărtîndu-l de prietenii violenți, ezitînd să-i permită a vîna, împiedicîndu-l să se bată în duel. Deși înăbușit, instinctul răbufnește cu fatalitate, ca o ananké, manifestîndu-se la maturitate în erotism: „Apoi pornirea lui stranie și irezistibilă, cînd poseda o femeie, de-a o ucide într-o îmbrățișare supremă sau cu o sărutare care să-i oprească definitiv respirația. Multe femei i-au și spus, mai în glumă, mai în serios, că se poartă în iubire ca un criminal sadic...”³⁴

³⁴ Citatele sînt reproduse după: Liviu Rebreanu, *Ciuleandra*, Editura pentru literatură, București, 1967.

Acest instinct criminal este agravat de o frustrare ; simțind că, afectiv, Mădălina nu-i va aparține niciodată, Puiu încearcă să realizeze prin crimă posesiunea totală, smulgându-și astfel soția rivalului virtual, pe care îl presimte în mod inconștient. Confruntarea cu acest rival, doctorul Ursu, cel care o iubise pe Mădălina, îl determină pe Puiu să-și conștientizeze cauzele obscure ale actului : „Cînd mă uitam în ochii ei nu mă vedeam pe mine, dar simțeam pe cineva ! Și ochii ceia frumoși mie nu mi-au surîs niciodată ! Melancolia ei nu mă cuprindea pe mine, ci regreta pe celălalt... Sufletul ei se închidea în fața mea, oricît încerca să se prefacă... Și atunci, am înțeles că e ursită să-mi rămîna totdeauna străină, pentru că nu mai puteam spera s-o cîștig niciodată, decît să fie a altuia, mai bine am sfărîmat-o !...”

Evoluția psihopatiei personajului este însoțită de obsesii, care se amplifică progresiv, romancierul dovedind în prezentarea lor știința gradării efectelor. O astfel de obsesie este de natură superstițioasă, teama de numărul 13, pe care pacientul îl întâlnește în mediul său înconjurător (la poarta casei de peste drum de sanatoriu) sau în date cu însemnătate pentru viața sa.

Obsesia fundamentală, care dă și titlul cărții, este aceea a jocului popular Ciuleandra (sau Șuleandra), dans sălbatic, simbolizînd eliberarea instinctelor și compensația carenței de energie și vitalitate a personajului. Pentru Puiu Faranga, Ciuleandra era jocul la care o cunoscuse pe Mădălina. Legătura, în unele cazuri maladive, dintre o anumită melodie și instinctul criminal, o prezentase Lev Tolstoi în *Sonata Kreutzer*, iar G. Bacovia întrezărea și el viziunea unui dans suscitînd instincte obscure :

Lunecau baletistele albe...
Tainic trezind complexul organic —
Albe, stîrnind instinctul satanic,
Lunecau baletistele albe.

(Balet)

Puiu Faranga resimte torturant necesitatea de a-și reaminti melodia și pașii Ciuleandrei. Ca majoritatea persoanelor care suferă de obsesii, el încearcă zadarnic să lupte împotriva ideii care îl persecută : „Ascultînd distrat cuvin-

tele gardianului, Puiu se chinuia să-și reamintească melodia *Ciuleandrei* și, pentru că nu izbutea, se simțea profund nenorocit. Îi trecu prin gând că ar trebui să schițeze pașii, ca să-și amintească mai repede. Își dădu seama că gândul e bolnăvicios, îl alungă și-și zise rușinat că gardianul l-ar crede smintit. „Cu o sfortare dureroasă, Puiu se stăpîni să nu mai stăruiască. Vedea bine cît de ciudată e dorința lui subită cu *Ciuleandra* și mai ales, imposibilitatea lui de a-și înfrîna gura. Ca să scape de ispita ce scotea mereu capul în sufletul său, puse pe Leahu să-i facă patul, să se culce. Se obișnuise să doarmă cu ușa spre anticameră deschisă. Acuma ceru s-o închidă. Peste împotrivirea lui, în fundurile minții își zicea că trebuie să mai încerce să-și rememoreze melodia blestemată. Se dezbracă, se sui în pat și, parc-ar fi vrut să-și înăbușe pornirea ce creștea într-însul vijelios, închise ochii și își trase tartanul peste cap. Crîmpeiele de melodie însă îl urmăreau acum ca niște albine întăritate. Răsărea cîte-o măsură de undeva, îi fișîia în ureche, se stingea și lăsa în locul ei o dorință mai poruncitoare de a-și aduce aminte. Sub învelitoare începu să fluiera în surdina altă frîntură de arie apărută din nou în creierii lui.”

Declanșarea incontestabilă a demenței coincide cu momentul în care Puiu își reamintește melodia și pașii, aruncîndu-se cu patimă în joc după ce a rupt toate legăturile cu realitatea, refugiindu-se în lumea acaparatoare a fantasmelor sale.

Pe această descriere naturalistă a cazului clinic se suprapun și probabile influențe ale psihologiei din primele decenii ale secolului XX. Imaginea tatălui energic îl domină pe Puiu Faranga, așa cum îl domina și pe Apostol Bologa.³⁵ Policarp Faranga decisese totdeauna pentru fiul său. „De altfel, totdeauna, și mai ales în ceasurile grele, bătrînul singur lua hotărîrile trebuincioase.” Insuficient maturizat afec-

³⁵ Pompiliu Constantinescu remarcă „similitudinea mecanismului psihologic repetat de L. Rebreanu în structura a două din personagiile sale: după cum, semn al fatalității, Bologa e urmărit de obsesia spînzurătorii, prin care va termina și el, tot astfel Faranga e capturat de demență prin obsesia (e drept, aci esențială și mai intensă) dansului jucat cu Mădălina.” (Pompiliu Constantinescu, *Liviu Rebreanu: „Ciuleandra”*, în volumul *Romanul românesc interbelic*, Editura Minerva, București, 1977, p. 46.)

tiv, incapabil să-și asume responsabilitățile, Puiu se refugiază și după criză sub ocrotirea tatălui său.

Nu putem afirma cu certitudine că L. Rebreanu ar fi cunoscut direct opera lui Freud. În orice caz însă, ideile acestuia aveau o largă răspândire în perioada scrierii romanului *Ciuleandra*. Descrierea visului care repetă simbolic împrejurările crimei ar putea reprezenta o astfel de influență, în timp ce asociațiile de amintiri pe care i le trezește lui Puiu vederea zăpezii par înrîurite mai mult de modelul artei cinematografice.

În psihanaliză, pacientul contribuie în mod esențial, prin anamneză, la descoperirea cauzelor nevrozei și deci la propria sa vindecare. Puiu Faranga urmează și el acest drum și se adresează cu satisfacție doctorului Ursu: — „Vezi, deci, că mi-am descoperit singur motivele pe care dumneata te-ai silit atîta vreme în zadar să le lămurești? Pentru bolile sufletești nu există doctor mai bun decît bolnavul însuși!” În cazul lui Puiu însă este vorba de o falsă terapie, boala avansînd pe măsură ce pacientul îi descoperă cauzele, terorizat de fatalitatea eredității și scufundîndu-se în demență după ce crede că a reușit s-o evite. E. Lovinescu nega existența analizei în romanul *Ciuleandra* care, prezentînd un caz maladiv, exclude posibilitatea analizei logice³⁶. Dar sensul dat de noi analizei psihologice este mai larg cuprinzînd și explorarea subconștientului și prezentarea în literatură a cazurilor clinice din domeniul psihopatologiei. În plus, *Ciuleandra* nu este un roman comportamentist, care să prezinte din afară evoluția nevrozei. Prin intermediul stilului indirect liber, scriitorul se plasează în conștiința personajului, urmărind autoanaliza acestuia. Fecior de bani gata, egoist și superficial, Puiu Faranga nu se aplecase niciodată asupra propriului său suflet. Pus în fața realității brutale, a faptei criminale, pe care a săvîrșit-o, personajul își pune, pentru prima dată în viață, probleme de conștiință.

Descoperirea imposibilității de a comunica în zone profunde cu ceilalți „era și mai dureroasă pentru el, a cărui

³⁶ „În cadre restrînse, de data aceasta, el ne studiază un caz de morbiditate psihologică, printr-o expunere de fapte și de incidente, nu lipsite de senzațional, dar fără analiză, întrucît astfel de cazuri subconștiente nu suportă o analiză logică: totul trebuie primit așa cum ne vine.” (E. Lovinescu, *op. cit.*, p. 267.)

viață nu-l poftise niciodată, pînă acum, să se coboare în sine însuși. Viața lui s-a petrecut toată și mereu numai la suprafață. Fericirile ca și nenorocirile lui au fost în funcție de mici întîmplări din afară. Idealul lui cotidian se epuiza în cucerirea unei femei, și doar ca o țintă neguroasă și foarte depărtată îi plutea dorința de-a merge pe urmele bătrînului, adică de-a intra în politică și poate chiar de-a ajunge ministru. (...) Asemenea viață nu cunoaște explorările introscopice, nici măcar îndoielile. Conflictele ei de conștiință privesc numai oportunitățile morale codificate în legile suple ale cavalerismului monden.

De cînd i s-a rostogolit însă în calea vieții o catastrofă, a trebuit să se obișnuiască a-și privi sufletul față-n față. Zile întregi s-a zbugiumat pînă a reușit să lapede trecutul și să înțeleagă aieva prezentul.

Vidul interior sau, dimpotrivă, avalanșa gîndurilor incoerente sînt urmărite dinăuntru în același stil oarecum rudimentar, remarcat și în *Pădurea spînzuraților*:

„Nu putea gîndi nimic. În creieri parcă i s-ar fi adunat o mlaștină, în care se scufundau fără urme toate crîmpeiele de imagini.” „Mii de gînduri și de planuri îi roiau în minte, printre care se plimba neîncetat, provocator și plictisitor în cele din urmă, visul ce-l deșteptase din somn...”

Spre deosebire de *Pădurea spînzuraților*, în *Ciuleandra* nu poate fi vorba de o intensă și profundă trăire a problemelor de conștiință. În ciuda preocupării sale pentru viața interioară, personajul rămîne superficial și egoist, resimțind destinul mai mult ca o persecuție personală, iar remușcările pentru crima sa sînt atenuate de faptul că, descoperindu-se bolnav, nu se simte decît în parte responsabil. Puiu Faranga nu regretă atît crima cît pierderea Mădălinei, și aceasta cu aerul unui copil care și-a stricat jucăria. În această lipsă de profunzime, precum și în caracterul cumva schematic și puțin artificial al cazului clinic reflectat sau în dificultatea scriitorului de a sesiza viața citadină în complexitatea ei³⁷

³⁷ „Cînd Liviu Rebreanu trece la romanul orășenesc, el eludează pe cît se poate înfățișarea de indivizi și se refugiază în monografia unei pasiuni, a unei porniri, adică în romanul psihologic, conștient sau nu de lipsa putinței de a intui persoane. *Ciuleandra* e un astfel de roman analitic. Din nefericire materia scapă experienței autorului.” (G. Călinescu, *op. cit.*, p. 651.)

constă inferioritatea romanului *Ciuleandra* față de capodopera *Pădurea spânzuraților*. Sînt defecte răscumpărate parțial de actul de pionierat întreprins și de rigoarea construcției epice.

Un scriitor al obsesiei este GIB MIHĂESCU. Cele mai bune nuvele ale sale, *Vedenia*, *La „Grandiflora”*, *Semnele lui Dănuț*, creează o atmosferă tulburătoare, apăsătoare, în care personajele se lasă pradă unor obsesii și fobii ce se amplifică spre dezlănțuire paroxistică, sub semnul exemplar al nuvelei lui I. L. Caragiale, *O făclie de Paște*, pe care Gib Mihăescu o considera „una din cele mai puternice nuvele din cîte s-au scris în literatura mondială și cea mai perfectă din toate punctele de vedere din cîte s-au scris la noi”.³⁸

Ca și Leiba Zibal, Grigore Dănuț, șeful stației Bobeni, personajul nuvelei *Semnele lui Dănuț*, este un caz patologic; malaria îl torturează la fel ca pe hangiul din Podeni, dînd percepțiilor sale acuități dureroase și făcîndu-l să confunde halucinația cu realitatea. Șeful de gară așteaptă sosirea acasă, de sărbători, a fiicei sale Frosica, elevă de pension la Craiova. Sub imperiul frigurilor, Dănuț are „semne” rău prevestitoare. Ceilalți copii i-au fost răpiți de aceeași boală necruțătoare, izvorîta din miasmele bălților, iar Frosica însăși a putut fi cu greu salvată și îndepărtată, prin trimiterea la școală, de focarul epidemiei. Cuprins de febră, șeful gării își imaginează fiica bolnavă și murind în tren; stăpînit de fantasme, dă inconștient cale liberă unui alt tren ce produce accidentul fatal. Se introduce astfel în nuvelă tema destinului, implacabil în ciuda încercărilor omului de a-l conjura. Boala și obsesia îl fac pe Dănuț să suprapună percepțiilor reale pe cele halucinante :

„Un doctor, un doctor...” Și forfot și ropot, atîta ropot că Dănuț n-avea de unde să audă răsufletul greoi al trenului de Călugărești, care înainta în stația Bobeni rupt de oboseală și de neobișnuita povară omenească din zilele de vacanță.

«Un doctor, un doctor!» Forfoteala de cîteva minute de afară, de pe peron, fluierăturile de țignal, șuierul loco-

³⁸ Gib Mihăescu, *Se poate traduce Caragiale?*, în vol. *Insemnări pentru timpul de azi*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1975, p. 145.

motivei în urechile lui aveau cu totul un alt sens. Totul se petrecea în capul lui Dănuț în plin câmp și-n trenul celălalt, de Prundeni.”³⁹

O glumă proastă constituie — ca și în monologul *1 April* de I. L. Caragiale — impulsul acțiunii din nuvela *Vedenia*. Vrînd să facă o farsă, căpitanul Naicu face să-i parvină mai tinerei sale soții vestea propriei lui morți. Reîntors a doua zi acasă spre a savura efectul păcălelii, are surpriza s-o surprindă pe Aurelia cu ordonanța Anton, căruia tînăra femeie îi cedase spre a se apăra prin afirmarea vieții de fantasmăle întunericului și ale morții, trezite de falsa veste trimisă de soțul ei. Interesul nuvelei constă în răsturnarea de situație, în echilibrul fragil dintre tragic și grotesc, dar descrierea suferă pe alocuri de lungimi. Analiza, îndreptată asupra unui psihic fără complexitate, este destul de rudimentară și axată pe obsesii halucinatorii, „vedeniile”.

Tabloul prezintă problema din *Năpasta*, dar dintr-o perspectivă inversată; naratorul s-a căsătorit cu femeia iubită după ce i-a ucis primul soț. Persecutat de portretul celui asasinat, Marius crede că Ariana bănuiește adevărul, dar află cu surpriză că aceasta este convinsă de vinovăția unei alte persoane, așteptînd de la proaspătul ei soț să răzbune el moartea predecesorului. Liniștit pentru moment, asasinul este chinuit de întrebarea dacă, știind adevărul, Ariana l-ar putea iubi. Finalul deschis sugerează că această obsesie va continua permanent spre chinul celui cuprins de ea.

Eroii romanelor lui Gib Mihăescu sînt tot niște monomani, obsesia susținînd în acest caz construcții epice mai vaste și mai ramificate. Scriitorul însuși se considera un „scafandru al sufletului”, atras fiind de analiza psihologică și investigarea subconștientului:

„Proza cea nouă e proza scafandrilor sufletului.

După ce litoralul conflictelor exterioare a fost străbătut în tot de-a lungul lui chiar cel mai sinuos și frînt, noii exploratori ai pasiunilor au descoperit adîncul, cu fauna și flora lui, prea bizare în multiformitatea și fosforescența lor, desigur, față de formele obișnuite ale suprafeței, dar tot într-atît de firești și incomparabil mai cuprinzătoare.

³⁹ Citatele sînt reproduse după: Gib I. Mihăescu, *La „Grandiflora”*, Nuvele. Vol. I—II, Editura pentru literatură, București, 1967.

Însă zăcămintele cele mai profunde, cele mai nesfârșite de varietate, acumulate acolo prin necurmata cernere a experienței veșnic reînnoite, veșnic instabile, le oferă, firește, subconștientul individului orășean. Iată de ce cred, la noi ca și aiurea, încetul cu încetul, amatorul de aspecte sufletești tot mai inedite a fost nevoit, de la sine, să părăsească pastoralul, să lase deoparte viața satului, măcar într-atîta, încît acesta să nu mai formeze exclusiv obiectul literaturii lui — și să se îndrepte spre atmosfera mai tulbure a orașului”.⁴⁰

Întîlnim în această declarație și ideea necesității unei proze de inspirație citadină, pentru care milita neobosit E. Lovinescu. Scriind despre primul roman al lui Gib Mihăescu, *Brațul Andromedei*, criticul revistei *Gîndirea*, Al. Bădăuță, stabilea și el o corelație între evoluția romanului românesc de la rural la urban și intensificarea analizei psihologice.⁴¹

La coborîrea în adîncurile sufletului omenesc, Gib Mihăescu avea călăuze pe scriitorii ruși, în special pe Dostoevski și Leonid Andreev. Afirmînd că este înrudit prin temperament mai ales cu scriitorii ruși și considerîndu-l pe Rascolnicov din *Crimă și pedeapsă* „ca un sumum de artă”⁴², romancierul nostru admira „ingenuitatea și curajul viril cu care e privită viața de scriitorii Rusiei, setea aceasta de a găsi alte răspunsuri întrebărilor la cari bătrînele civilizații s-au mulțumit cu compromisuri provizorii, nevoia de a privi complexul tainelor ce ne înconjoară mai adînc decît pojghița cu care au fost învăluite de celelalte literaturi cu tradiție clasică și cu respect al formelor(...)”.⁴³ Carențele stilistice, formale ale literaturii rusești față de marile literaturi romane i se păreau lui Gib Mihăescu pe deplin compensate de profunzimea problemelor omenești abordate :

⁴⁰ Gib Mihăescu, *Tînăra generație de scriitori*, în volumul *Însemnări pentru timpul de azi*, Ediție îngrijită și prefăcută de Diana Cristev. Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1975, p. 274—275.

⁴¹ Al. Bădăuță, *Cronica literară. Romanul psihologic românesc. „Brațul Andromedei”, roman de Gib Mihăescu*, în *Gîndirea*, an. X, nr. 5, mai 1930, p. 185—187.

⁴² I. Valerian, *De vorbă cu d-l Gib Mihăescu*, în volumul *Însemnări pentru timpul de azi*, ed. cit., p. 264.

⁴³ Gib Mihăescu, *Noi și literatura rusă*, *ibidem*, p. 125.

„Literatura rusă ne va învăța, înainte de a căuta frumosul calm și sonor, dar steril, să fim mai întâi oameni.

Ne va descoperi nouă înșine cele din urmă fibre ale sufletului și ne va pune sub ochi, cu setea primitivului dor-nic să afle taine neîngăduite, marile probleme pe care omenirea nu s-a resemnat încă să le lase îngropate.⁴⁴

Împărtășind cu Dostoievski⁴⁵ explorarea subconștientului, pasiunea și elanurile sufletești nețărmmurite ale personajelor sale, Gib Mihăescu este sensibil la o singură problemă fundamentală, erotismul, eroii lui fiind, spre deosebire de cei ai scriitorului rus, axați pe o singură dominantă care le structurează întreaga evoluție. De asemenea, personaje ca Ragaiaș, Mihnea Băiatu sau Mihai Aspru sînt oameni plini de energie și ingeniozitate, în urmărirea idealului lor, preocupați de analiză numai în măsura în care gândurile și sentimentele supuse investigației gravitează în câmpul de forțe ale aceluiași ideal.

Mai aproape de tipul omului de prisos este personajul romanului de debut al lui Gib Mihăescu, *Brațul Andromedei*, profesorul Andrei Lazăr. Inadaptat mediului de politicianism și vulgare intrigi amoroase dintr-un orașel de provincie, Andrei Lazăr își pune toate forțele în slujba inventării unui *perpetuum mobile*, vizînd s-o cucerească pe frumoasa Zina Cornoii, idolul bărbaților din oraș. Prin can-doarea și idealurile sale, profesorul din *Brațul Andromedei* îl anticipează pe Marin Miroiu din *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian. Dar succesul îi este refuzat lui Andrei Lazăr: mașinăria construită de el încetează să funcționeze chiar în momentul în care Zina Cornoii venise s-o vadă, iar femeia adorată cade cu destulă ușurință în brațele unui mediocru seducător. Obsesia lui Andrei Lazăr se manifestă sub forma „micilor demoni ai lui Maxwell”, personificări ale corelațiilor încă neexplicate din fizică. Acești „drăcu-

⁴⁴ Gib Mihăescu, *idem*, p. 127.

⁴⁵ Vladimir Streinu vedea în Gib Mihăescu creatorul unui roman psihologic „de școală (...) dostoievskiană”, „un meșter analist al excrescențelor malade de simțire, al stărilor de conștiință închise în ele, ciclice — stări obsesive de scurt circuit sufletesc”. (Vladimir Streinu, *Gib Mihăescu, Donna Alba*, în volumul *Pagini de critică literară*, I, *Marginalia, Eseuri*, Editura pentru literatură, 1968, p. 125—126.)

șori" dobîndesc, pentru el, existență reală, simbolizînd în același timp germenii maladiei mentale.

Spre deosebire de Andrei Lazăr și de Lucian Negrișor, personajul din *Femeia de ciocolată*, ceilalți eroi ai romanelor lui Gib Mihăescu sînt energici și întreprinzători. Originalitatea și una din reușitele majore ale scriitorului constau în crearea unor personaje masculine perfect echilibrate din punct de vedere artistic, în același timp vișători și oameni de acțiune, ironici și contemplativi, cu spirit plebeu, aparent superficial, dar capabili de dăruire și voință încordată, tinzînd bovaric⁴⁶ spre un ideal îndepărtat. Gib Mihăescu întreprinde, cu mai mult succes, reabilitarea, încercată și de Camil Petrescu în *Mitică Popescu*, a personajului superficial la prima vedere. Dacă ne referim la anume caracteristici regionale — cu șanse de a fi relevante atunci cînd personajul este valorificat și pe latura umoristică —, putem spune că, dacă Mitică al lui Caragiale și Camil Petrescu este „bucureșteanul par excellence”, eroul lui Gib Mihăescu este „olteanul șmecher”, în stare însă și de seriozitate și aspirații înalte.

Un Mitică este și Mihnea Băiatu, petrecărețul și seducătorul de mahala, veșnicul student și specialistul „marghilomanului cu dichis”. Idealul feminin care îl obsedează este situat într-un spațiu interzis lui, acela al științei; Irina este o tînră asistentă doctă și preocupată de speculații filozofice. Pentru a o cuceri, Mihnea Băiatu se dedică studiilor, fără a înțelege că șansele de succes se găsesc tocmai pe terenul său, acela al energiei virile, în afara complicațiilor filozofice. Ea însăși o cerebrală, eroina este atrasă de vitalitatea frustă. În romanul *Zilele și nopțile unui student întîrziat*, „creația” covîrșește „analiza”.

Din aceeași familie face parte și Mihai Aspru, personajul romanului *Donna Alba*. Tînrul cu adolescență aventuroasă și trecut prin război devine un eminent jurist pentru a se putea apropia de idealul său, Alba Radu Șerban, care aparține unei lumi închise lui, fiul de medic dintr-un

⁴⁶ G. Călinescu observa că „*Rusoica* e un fel de *Madame Bovary* al virilității, întrucît în Ragaiac sînt întrupate aspirațiile oricărui bărbat, fără vreun accident mai deosebit.” (op. cit., p. 679.)

tîrgușor oltenesc : aristocrația. Alba, născută Ipsilant, este măritată cu un descendent de domni pămînteni, iar amantul ei era coborîtor din boierii Buzești. Aristocrația românească din prima jumătate a secolului XX, fixată în culorile sarcastice ale unui Goya și de G. Călinescu în *Scrinul negru*, este prin excelență hibridă : îndoielnici descendenți de Basarabi conviețuiesc cu urmașii fanariotilor care își întocmesc genealogii mergînd pînă la împărații Bizanțului. Prezentarea acestei aristocrații (din afară, și nu prin demonstrarea mecanismelor ei interioare, cum procedează Proust), îi prilejuește lui Gib Mihăescu schițarea unor bune portrete caricaturale, cum este acela al lui Raoul Ipsilant. Spre deosebire de Julien Sorel, care dorea să pătrundă în lumea aristocrației în scopuri de parvenire, Mihai Aspru este împins de dragostea pentru Alba.

Un Don Quijote prin inaccesibilitatea idealului ce și l-a propus, Mihai Aspru dă dovadă de surprinzătoare inventivitate, stăruință și calități de detectiv.⁴⁷ În cazul unui astfel de erou activ, analiza este întru totul subordonată unicului țel care îl animă. Detaliind impresiile și gândurile de o secundă pe care i le-a provocat eroului apariția și atitudinea Albei, Gib Mihăescu se păstrează încă în limitele procedurilor scriitorilor din secolul al XIX-lea :

„Atunci ea apărură, dar nu pe vreuna din ușile care dau înăuntru, ci pe ușa cea mare, pentru că venea de afară. Era îmbrăcată de oraș și valetul îi deschisese. La mine poate nu s-ar fi uitat dacă nu m-aș fi ridicat tocmai atunci în picioare, încurcat și de apariția ei, și de întrebarea care mi se pusese. Doar ochii s-au oprit pe mine în treacăt și am văzut în lumina lor că m-a cunoscut. A avut numai o mișcare de dispreț a feței, pe care a alungat-o atît de repede, că multă vreme m-am întreb dat dacă a făcut această schimă ori a păstrat tot timpul ameteitoare treceri o indiferență completă și mai umilitoare. I-a răspuns plecăciunii secretarului — «Bonjour Radu !» — cu un accent pronunțat pe u, făcîndu-mă să mă întreb dacă n-o fi cumva chiar de origină străină. Dar toate gândurile acestea s-au perindat grabnic prin

⁴⁷ Vladimir Streinu găsea în romanul *Donna Alba* „obsesia erotică preschimbată într-un voluntarism elementar și într-o inteligență detectivă (...)”. (Vl. Streinu, *op. cit.*, p. 128.)

mintea mea, pentru că trecerea ei n-a fost decît o licărire de fulger.⁴⁸

Există în romanele acestui scriitor inegal care a fost Gib Mihăescu un original amestec de intuiție psihologică, romantism de roman senzațional și influențe ale prozei psihologice moderne. Mihai Aspru descoperă realitățile înconjurătoare, se descoperă pe sine, își surprinde cu luciditate reacțiile subconștientului, dar toate acestea cu o emfază de erou al unei declamatorii și desuete melodrame: „Sufletul mi-e desigur deșirat ca o cortină de-o gheară, de sus și pînă jos, dar neînțelegerea din minte-mi, aceasta-i cea care mai mă ține. Totuși, aud în urechi răsunîndu-mi ca un cînt triumfal din afară: Misterul! Misterul! Misterul! Misterul n-a murit cu prințul Tudor Buzescu? Totuși, triumful acesta al subconștientului depărtat nu mă însuflețește și nu mă face să țîșnesc în sus de bucurie: minute întregi am senzația rigidității de cadavru în toate cotloanele corpului meu.”

Ca personajele dostoevskiene, Mihai Aspru își simte turpitudinea, dar din moment ce ia o hotărîre, încetează de a mai fi un personaj contradictoriu, dedicîndu-se țelului propus:

„Îmi simțeam apoi sufletul muiat încă în păcătoșenie, pentru că mă surprindeam gîndind: după ce-mi voi lua licența, n-am să mai uzez de nici o haină cu galoane de rănit, înțelegînd prin asta că n-am să mă mai folosesc în avantajul meu de nici o turpitudine oricît de mică.”

În *Donna Alba*, momentele de analiză sînt presărate de-a lungul cursului epic, bine condus, al evenimentelor romanului. Popasurile analitice vizează examinarea gîndurilor subordonate acțiunii și notarea stărilor sufletești:

„Tot sufletul meu vibra la unison, și mi s-a părut că sînt întreg o notă muzicală și alt nimic; am avut limpede senzația prefacerii unui corp material în sunet, în fluid, în vibrație, așa cum trebuie să se rezolve materia în suflet cînd bate ceasul destinului.”

Obsesia erotică domină toate romanele lui Gib Mihăescu, dar nicăieri ea nu este mai puternică, mai atotprezentă și mai bine orchestrată ca în *Rusoaica*. Romanul este

⁴⁸ Citatele sînt reproduse după: Gib. I. Mihăescu, *Donna Alba*, Editura pentru literatură, București, 1968.

o epopee pan-erotică : manifestările variate și imperative ale instinctului sînt ilustrate de toate personajele masculine ale cărții : fixația produsă într-o fire, altfel superficială, ca a lui Iliad de persuasiunea exercitată de un altul ; dragostea-pasiune, pînă la uitarea de sine, a căpitanului Rădescu ; iubirea violentă și permanent riscantă a unei forțe a naturii ca Serghie Bălan ; dragostea umilă dar profundă, iertătoare, a profesorului Antimov ; jocurile erotice fără finalitate, pe care Marinescu le subordonează, empiric, unei estetici a virtualităților — toate acestea sînt variante ale celor două forme fundamentale întrupate în Ragaiac : amorul ideal și cel profan.

Într-un interviu din 1935, Gib Mihăescu arată că este legitim ca în centrul atenției unui scriitor epic să stea „eroticismul”, element esențial al fenomenologiei vieții.⁴⁹ Acest sentiment, care, după expresia dantescă, „mișcă soarele și celelalte stele”, este magistral prezentat în *Rusoaica*.⁵⁰ Din punctul de vedere al analizei, acest roman reprezintă un caz aparte : procedeul se aplică mai puțin unui singur erou, el trebuind urmărit la toate personajele, în măsura în care acestea întruchipează una sau alta din ipostazele erosului, concurînd la sinteza întregului.⁵¹

Totul contribuie în acest roman la reliefarea dominantei erotice : lipsa altor preocupări în orașelul de provincie, starea de presupusă asceză a soldaților de pe graniță (întreruptă de dese escapade în cătunul fără nume), natura din a cărei simplitate primordială se pot naște toate promisiunile. Spa-

⁴⁹ Apud Dinu Pillat, *Mozaic istorico-literar. Secolul XX*. Editura pentru literatură, 1969, p. 31.

⁵⁰ „Cum se naște, cum se dezvoltă și cum ajunge la paroxism un instinct obsesiv, cristalizat în jurul unei femei, și mai departe, cum prin împrejurări speciale femeia dorită e categoria abstractă și în același timp carnală a năzuințelor bărbătești niciodată realizate fac obiectul pasionat al *Rusoaicei*.” (Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 278.)

⁵¹ „Fiindcă nu se preocupă să determine individualitatea eroilor, ci face monografia unei unice laturi sufletești, a aspirației bărbatului în genere pentru femeia necasnică, fugitivă, inaccesibilă, *Rusoaica* e un adevărat roman de analiză. Virilitatea aventuroasă e descrisă prin toți eroii deodată și prin urmare cu o rară multiplicitate de nuanțe.” „Gib I. Mihăescu era un puternic dialectician casuistic și dacă l-am numi un analist, el nu e decît un analizator al noțiunilor de sentimente, nu al sentimentelor ca acte sufletești.” (G. Călinescu, *op. cit.*, p. 680, 681.)

țiul nesfârșit al stepelor de dincolo de fluviu poate zămislî miraje și făpturi de vis, din familia eroinelor marii literaturii ruse care îl obsedează pe Ragaiac. Acest ofițer ușuratic este bolnav de magia depărtării. Meka emirului macedonskian s-a transformat pentru el în Rusoaica, femeia arhetipală, pe care o caută zadarnic în toate femeile care îi cedează, deși știe că nu o va găsi în nici una din ele. Condiția de existență a Rusoaicei este depărtarea. Eroul nu poate porni în căutarea ei și de aceea romanul *Rusoaica* poate primi ca subtitlu „Aventura așteptării”⁵². Dar, spre deosebire de un alt roman al așteptării, cum este *Deșertul tătarilor* de Dino Buzzatti, în *Rusoaica* așteptarea este activă, Ragaiac încercînd totul pentru a atrage pe frumoasa străină spre sectorul lui: trimiterea vagabondului Ilia sau încercarea de a-l utiliza pe Serghie Bălan.

Ca orice ideal, odată dobîndită, Rusoaica nu și-ar mai păstra întregul farmec la care contribuie misterul, depărtarea, inaccesibilitatea. Văzute de aproape, Zina Cornoiu sau Alba devin umane, deci coruptibile. Ca și femeia pe care Pietro Gralla o gîndea fără defecte, Rusoaica este un mit. Despre existența reală a Valiei, Ragaiac află de la Iliad, dar în mintea lui persistă îndoiala care izvorăște din conștiința faptului că mediocritatea acestuia din urmă nu este în stare să înțeleagă toate calitățile femeii cu vioară.

Magia depărtării acționa și asupra lui Mihai Aspru din *Donna Alba*, dar ca o invitație la călătorie:

„Iar ploaia țîrîia înainte și eu ceteam pe Mihail Sadoveanu, care mă îmbia la ducă... Așa țîrîia și-n cărțile lui ploaia pe șindrilele acoperișurilor și pe covergile căruțelor mocănești. Apoi mai glăsuia acolo despre zăvoaie și despre poduri umblătoare și alte lucruri multe și minunate, pe care aproape ardeam să le văd. Astfel de lucruri minunate se găseau ele și pe la noi, dar eu vream să le văd departe, căci

⁵² „E mai puțin romanul aspirației spre ideal și mai ales un roman al așteptării.” (Nicolae Manolescu, *Existența imaginată a lui Gib I. Mihăescu*, prefață la Gib I. Mihăescu, *La „Grandiflora”*. Nuvele. Vol. I, Editura pentru literatură, 1967, p. XIV.) „(...) romanul este tot atît de puțin militar precum *Il deserto dei Tartari* al lui Dino Buzzatti sau *Le Rivage des Syrtes* de Julien Gracq, adevărate romane ale așteptării.” (Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 488.)

în depărtare ele trebuiau să fie și mai triste ca ploaia asta, și mai dragi.”

Pentru Ragaiac, Niculina ar avea toate calitățile Rusoaicei, îi lipsește însă depărtarea :

„Cu statura ei de brad, cu figura ei de gazdă hoțască, vestită în frumusețe peste șapte văi, moldovanca asta dacă ar fi descins de peste Nistru într-o bună noapte, cu o căciulă brumărie în cap, cu o șubă orășenească, cu botfori de cauciuc ar fi însemnat pentru mine coborîrea arhanghelului mîngîietor. Dar am găsit-o aici și e moldovancă...”⁵³

Rusoaica poate fi și Marusia, fata pătimașă, în stare să-și părăsească mirele pentru vechiul iubit, dar și ea este accesibilă : „...gîndul trebuie să-mi alerge hoinar întru întîmpinarea neașteptatului, a aventurosului, a nemaicunoscutului, a eternului nou.”

Rusoaica este o obsesie, o halucinație care îl urmărește fără încetare, populîndu-i nopțile de singurătate cu „imaginea ei proteiformă”, înfigîndu-i în cuget „privirile ei adînci și negre, care deodată se aprind în pîlpîiri fosforice și se înconjoară de un șirag de dinți albi ca de lup.” „Arșița viziunilor” îl chinuiește și în somn și în starea de veghe. Torturantă este senzația de a nu și-o putea reprezenta în întregime, deși imaginea ei îi este permanent prezentă în minte. Obsesia se transformă în fobie pe care, pentru a o exprima, romancierul o plasticizează cu ajutorul unor metafore ce evocă o atmosferă apocaliptică : „De teama aceasta sfredelitoare vreau să scap întotdeauna ; ea-mi îngăure nopțile ca un burghiu mecanic, ea înfige în adîncul lor negre fitiluri de dinamită, le aprinde cu o apăsare de buton și năruie asupra-mi într-o zguduire formidabilă, fulminată de lungi și subțiri dîre de sînge, greutate de cataclism, mase enorme și întunecate, fierbinte de lavă și rece acru și puturos de smîrcuri subterane. Frica imensă că n-o voi vedea-o poate niciodată...”

Cazul lui Ragaiac pare astfel să ilustreze definiția lui Freud, care afirma că obsesia reprezintă dorințele inconștiente ale pacientului, dorințe care n-au fost reprimare în mod adecvat și care nu pot fi satisfăcute decît în izolare,

⁵³ Citatele sînt reproduse după : Gib Mihăescu, *Rusoaica*. Editura Națională — Ciornei, S. A., (f.a.).

astfel încât pacientul să le resimtă ca detașate de el.⁵⁴ Caracteristică obsesiei este și încercarea celui cuprins de ea de a-și pune și rațiunea în slujba ei, de a căuta cu ajutorul raționamentelor căi de a o satisface, deși își dă seama că acest lucru este absurd. Logica se transformă într-un „advocatus diaboli”.

„Dar trebuie să mă scol, să mă trag de sub această formidabilă dărămătură și mijlocul e raționamentul limpede și sănătos, ca un fir subțire de izvor, care pică și se prelinge real și răcoritor, mai dispăre poate după o piatră sau printre mărunte ierburi înșelătoare, dar îi găsești îndată urma și mergi cu el fericit spre pîrîul mîntuirii : ea trebuie să dibuie acum un nou loc de trecere.

(...) Nu, trebuie să-mi dovedesc că ea nu poate alege mai sus sau mai jos de sectorul meu ; dar pentru asta trebuie să pătrund printr-un mărciniș de argumente care mă sfîșie, mă sîngerează pînă la os, mă chinuie mai rău ca năruirea enormă a visurilor lascive și seci din care credeam că în sfîrșit scăpasem.”

Ragaiac nu este însă un simplu caz de investigație psihiopatologică, ci un personaj literar complex. Valoarea sa de simbol al unei întregi categorii (a bărbatului tinzînd spre ideal) îl ridică deasupra oricărui caz individual. Evitînd, de astădată, capcana unui romantism dezlănțuit, a melodramatismului spre care îl împinge subiectul, Gib Mihăescu își echilibrează personajul înzestrîndu-l cu umor. Povestirea, la persoana întîi, ia inflexiuni de glumă jucăușă atunci cînd evocă priceperea calului Pafnute, sau cînd demitizează întîlnirea cu o țigăncușă pe care o asemuise la început cu Diana :

„Diana cea oacheșă mă împărtăși apoi rînd pe rînd, la umbra sălciilor, cu farmecele ei divine, care, după atîtea mii de ani, cu toată tinerețea ei crudă, erau departe de a mai fi feciorelnice.

Și cînd după scăpătat de soare pornii ușor și scăpat de viziuni antice, spre bordeiul meu, pe care-l găsii cu ajutorul stelelor, ca-n vremurile patriarhale, cîinii lui Acteon nu mai mă ajunseră din urmă, nici nu-mi săriră în coaste

⁵⁴ *Encyclopedia of Psychology*, vol. II. Editors : H. J. Eysenck, W. Arnold, R. Meili. Search Press, London, 1972, p. 341.

din umbra desigurilor și nici în nopțile ce urmară nu mă mai sfîșiară cu dinții lor, dătători de friguri lascive, ca pe nefericitul lor stăpîn.

Prin astfel de pasaje, Gib Mihăescu se situează în descendența umorului cu pretexte clasice ai lui Odobescu sau Hogaș, după cum fragmentul ce evocă întîlnirea nocturnă cu Niculina amintește de nuvela lui I. L. Caragiale, *La hanul lui Mînjoală*:

„Într-o noapte, dinaintea pasului agale al cailor noștri urcînd colnicul spre cătun, o umbră înaltă se desprinsese de sub pletele unei sălcii și doi ochi cu fosforescențe de pisică se mistuiră în întuneric. Auzirăm un rîs ușurel și îmbietor, care se topi de asemeni odată cu mișcarea unui vestmînt femeiesc.”

Savoarea cărții provine și din confruntarea a două temperamente etnice deosebite. Deși obsedat de literatura rusească, Ragaiac este român, mai precis oltean, cu trăsături specifice: energie, inventivitate, umor, contemplativ, dar și descurcăreț.

Valoarea romanului constă în caracterul simbolic, arhetipal al personajelor și sentimentelor zugrăvite, în gradarea obsesiei, în echilibrul dintre „creație” și „analiză”, precum și în cumpăna dintre spațiul vast al visului și lumea reală, precis circumscrisă epic.

Interesantă din punctul de vedere al procedeelelor de analiză psihologică, *Femeia de ciocolată* este o scriere nulă sub aspectul valorii literare.⁵⁵ Lipsa surprinzătoare a unei elementare conștiințe estetice l-a făcut pe Gib Mihăescu să republice, în chiar anul apariției unei capodopere ca *Rusoaica*, acest roman de dimensiunile unei nuvele, apărut în *Gîndirea* în 1925. Subiectul este însăilat silit spre a susține o avalanșă de obsesii, credibile în sine, dar exprimate trudnic și legate de un personaj care, redus la ele, este grotesc. Negrișor este îndrăgostit de Eleonora în care vede, după toate aparențele, arhetipul femeii brune, „femeia de ciocolată”. Obsedat de moartea care îi apare sub forma unui fierăs-

⁵⁵ „*Femeia de ciocolată* este, fără îndoială, la nivelul cel mai scăzut al întregii producții epice a lui Gib I. Mihăescu și e o scriere cel puțin curioasă, un fel de caricatură a ceea ce poate însemna analiza psihologică excesivă.” (Mihail Diaconescu, *Gib I. Mihăescu*, Editura Minerva, București, 1973, p. 237.)

trău mecanic, Negrișor obișnuiește să se aplece pe fereastra de la care privește mașinăria la lucru. Obsesia îl asaltează întâi auditiv, apoi vizual :

„(...) însă ce nu putea suferi Negrișor, era țipătul acela mecanic și asurzitor pe care-l scotea tăietoarea, ori de câte ori vreun lemn era apropiat de cercul fatal. Mai ales îl necăjea pînă la furie, nesimțirea lemnelor, care erau duse rînd pe rînd la supliciu : în locul țipătului lor îndreptățit de victime, țipa însuși călăul.

Negrișor privea uimit la voracitatea Molochului mecanic. Și cum i se întîmpla totdeauna cînd vedea ceva nou și izbitor, închipuirea lui se și grăbi să-l pună legat buștean pe scîndura teribilei mașine. Mușchii feței zadarnic i se forțau să dea drum strigătelor, căci o fișie solid legată îi astupa gura. În schimb, la vederea murei lui speriate, înainte de a-l apuca în colți, fierăstrăul se puse să urle de bucurie strident, înfricoșător.“⁵⁶

Altădată imaginea se schimbă și Negrișor îl vede pe rivalul său, Modreanu, supus supliciului fierăstrăului. Persecutat de imaginea aceluiași rival, Negrișor o vede multiplicată pe figurile tuturor copiilor din oraș, într-un pasaj de halucinație suprarealistă :

„I se întîmpla uneori să se oprească lîngă un joc zgomotos de copii mici, pe care-i privea lung și cu drag, scăldați în praful însoțit al mahalalei. Dar cum îi învăluia mai cu drag și mai cu luare-aminte în luminile ochilor, descoperea îndată în trăsăturile vreunuia, chipul lui Modreanu, dispoziția figurei lui în izbitor rudiment. Amețit privea la vecin dar și acesta era o altă formă a aceluiași chip rău și nesuferit. Și toate capetele acestea mici se întorceau atunci spre dînsul și-l prindeau între ascuțișuri reci de ochi răi și fascinatori, se înălțau spre el numeroase și lente vărsînd asupra-i flacăra limbilor subțiri și despicate, de parcă s-ar fi trezit pe neașteptate dinaintea unui cuib de vipere.“

Oaspete al prostituatei Șari, Negrișor crede un moment că va putea găsi în ea „femeia de ciocolată“, dar atracția Eleonorei este mai puternică. Negrișor dă semnele unui dezechilibru mintal : așteptînd-o pe Șari și urmărit de ticăitul

⁵⁶ Citatele sînt reproduse după : Gib I. Mihăescu, *Femeia de ciocolată*, Editura Națională — Ciornei S. A., (f.a.).

ceasornicului, el crede a descoperi teoria greutatei materiale a timpului, pe care însă nu o poate formula.

În urma descoperirii unui cadavru mutilat, Negrișor se crede scăpat de Modreanu, dar acesta apare, ca Naicu din *Vedenia* tocmai în momentul când Eleonora era pe cale să-i cedeze. După o lungă ezitare, în balans pe pervazul ferestrei, Negrișor se hotărăște să se sinucidă spre a-i dovedi Eleonorei dragostea sa.

Încercarea de sinucidere este însă ratată, căci Modreanu, ghicindu-i intențiile, îl legase de picior cu cordonul draperiei. Era nevoie de multă subtilitate pentru a exprima literar această idee a sacrificiului ratat și, prin aceasta, supus ridicolului: de astă dată, această subtilitate îi lipsește scriitorului. El încearcă să explice pe larg situația, care trebuia doar sugerată, dar nu reușește decât s-o facă mai obscură. În cele din urmă, Eleonora se dovedește o femeie inferioară, cedându-i lui Negrișor nu pentru că acesta era gata să renunțe la viață din dragoste pentru ea, ci fiindcă interpretează gestul lui doar ca o încercare de a o impresiona pe ea, știindu-se în siguranță. Femeia apare din nou, ca și în alte romane ale scriitorului, pusă în mișcare de alte mobiluri decât cel pe care i le bănuiește bărbatul care o visează.

Dincolo de eșecurile lui, Gib Mihăescu apare ca autor al unuia din romanele de valoare ale literaturii române, *Rusoaica*, precum și al unor scrieri merituoase, ca *Donna Alba* sau *Zilele și nopțile unui student întârziat*. Pe planul analizei psihologice, el realizează personaje reprezentative pentru o singură trăsătură dominantă⁵⁷, monomani aflați în căutarea obsedantă a idealului.

⁵⁷ „Analiza obsesiilor îi conferă lui Gib Mihăescu un loc aparte în galeria prozatorilor români preocupați de descifrarea meandrelor ascunse ale sufletului omenesc. Dacă autori ca Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu sau Anton Holban descompun atât de amănunțit resorturile intime ale simțurilor unor eroi, de regulă lucizi, Gib I. Mihăescu îi preferă aproape în exclusivitate pe cei exaltați.

Experiențele literaturii psihologice franceze sînt mai aproape de primii. Gib I. Mihăescu le preferă pe acelea ale literaturii ruse (Dostoevski, L. Andreiev) și germane (expresioniste).

Se poate spune că nici un alt scriitor român n-a consacrat obsesiei atîtea creații ca Gib I. Mihăescu. Pe această latură a operei sale, el este pînă azi neîntrecut.” (Mihail Diaconescu, *op. cit.*, p. 175.)

Inclus de autorul său, CEZAR PETRESCU, în ciclul *Fantasticului interior* (alături de *Omul din vis*, *Omul care și-a găsit umbra*, *Aranca*, *știma lacurilor* și *Baletul mecanic*) romanul *Simfonia fantastică* își propune să investigheze profunzimile ascunse ale sufletului, nereușind decât o aproximativă transpunere în termeni literari a unui caz de manie obsesivă, cu o dezinvoltură de stil total inadecvată.⁵⁸ Scriitorul urmărește evoluția unei obsesii de la forme aparent inofensive la izbucnirea dementială.

Savantul filolog Grigore Stolnicu asistă din disciplină culturală autoimpusă la un concert cu *Simfonia fantastică* a lui Berlioz. Bîzîitul unei muște pe chelia spectatorului din fața sa trezește în gravul profesor universitar o tentație irezistibilă de a strivi agasanta insectă chiar pe suprafața lucie pe care ea evoluează. Romanul începe de aici, tot așa cum aventurile lui Salavin încep din momentul în care acest personaj al lui Georges Duhamel cedează dorinței irepresibile de a atinge urechea patronului său, Sureau. Grigore Stolnicu nu evită actul decât părăsind sala de concert. Întîmplarea îi amintește de altele două precedente (înverșunarea împotriva unei oglinzi venețiene și tentația de a face glume proaste la telefon), făcîndu-l pe filolog să aibă dubii în legătură cu sănătatea sa mintală. Vizita la medic (el însuși un maniac) aruncă o nouă lumină asupra eredității încărcate a lui Grigore Stolnicu și asupra unor mici superstiții și manii aparent inofensive.

Hotărît să plece în străinătate, conform sfatului dat de medic, Grigore Stolnicu se întâlnește cu Ghiojdeanu, consilierul de la Casație, care își răsese barba. Profesorului îi revin în minte cele auzite de la niște vecini de scaun de la Ateneu: Ghiojdeanu se răsese sub influența conjugată a soției sale și a amanțului ei. Văzîndu-și în același moment propria nevastă cu asistentul lui, hilarul Nerone Crețeanu, Grigore Stolnicu devine gelos. Fondul obsesiv, manifestat pînă atunci sub forme benigne, se canalizează pe o direcție dominantă, ducînd la claustrarea soției și la persecutarea asis-

⁵⁸ „Cine începe a citi *Simfonia fantastică* nu bănuiește pînă aproape de sfîrșit că autorul înțelege să expună o dramă. Tonul nesperios, facil umoristic și prin asta înrudit cu acela din romanele lui Damian Stănoiu, este de la început constituit.” (G. Călinescu, *op. cit.*, p. 684.)

tentului. Pentru a scoate în evidență caracterul maladiiv, lipsit de temei, al geloziei lui Stolnicu, romancierul îngroașă liniile făcând din Amelia o tragică tuberculoasă, iar din Nerone Crețeanu, un personaj ridicol, supus orbește profesorului său. (Sînt vizate, ironic, și unele moravuri din viața universitară a vremii.)

O nouă vizită la medic îl determină pe Grigore Stolnicu să renunțe la bănuieli și să revină la sentimente mai bune. Dar Cezar Petrescu are gustul răsturnărilor de situații, căci savantul filolog redevine gelos de îndată ce un tînăr medic, întîlnit întîmplător în tren, îi surpă încrederea în mai bătrînul său coleg întru psihiatrie. Tînărul medic îi apare ca providențial, dar, întrucît nu-i știe numele, nu-l poate găsi. Îl reîntîlnește pe neașteptate în Cișmigiu pentru a-l pierde însă imediat în mulțime. Romancierul anticipează aici tema destinului, pe care o va trata în *Duminica orbului*.

Purtarea inumană a eroului cu soția sa grăbește moartea acesteia. Descoperirea unor scrisori primite de ea de la un admirator din adolescență constituie, pentru mintea zdruncinată a lui Grigore Stolnicu, proba trădării femeii. Romanul se încheie, macabru și factice, cu hohotele de rîs dement ale filologului în preajma soției sale moarte. Personajul experimentase acest rîs mai înainte, tot așa cum Puiu Faranga, eroul lui L. Rebreanu, încercase să-și amintească melodia și pașii jocului Ciuleandra.

Este de presupus că Cezar Petrescu a vrut să urmărească în *Simfonia fantastică* (după modelul lui Gogol din *Mantaua* și al lui Cehov, citat în roman) lunecarea neobservată de la comic la tragic, de la normalitate la demență sub imperiul unei obsesii. Mijloacele însă nu l-au ajutat.

Un obsedat lucid este Di, eroul romanului *Ambigen* de OCTAV ȘULUȚIU. Cazul relatat pare a se inspira dintr-o tipologie psihanalitică: personajul este o ilustrare a complexului oedipian. Necunoscîndu-și tatăl, Di a fost crescut de mama sa, o „femeie-bărbată”, care l-a copleșit cu energia ei, atrofiindu-i spiritul de inițiativă. Obsedat erotic, personajul astfel condiționat se află în căutarea femeii ideale pe care o urmărește în toate femeile pe care le cunoaște sau încearcă să le acosteze. Îl urmărește fixația maternă: „Ador femeile

îmbrăcate în mătase neagră. Mama se îmbrăca adeseori în negru și-i ședea bine." Idealul lui este femeia energică și puternică, un fel de „La Géante” a lui Baudelaire, femeia cu trăsături virile, care să domine feminitatea din el. (O lucidă și amănunțită autoanaliză care enumeră trăsăturile feminine din personalitatea eroului justifică titlul romanului.) Acest ideal este întâlnit în persoana prostituatei Elina, care își manifestă masculinitatea nu numai în inițiativele erotice, ci și în afaceri.

Octav Șuluțiu a făcut cu bună știință din personajul său un monstru: hidos („nas cârn și mic de maimuță, ochi crăpați sub frunte ca ai unui chinez, buze de malaiez”) și conștient de urîtenia lui de Quasimodo, Di este un timid, incapabil de a făptui, ratat, abulic, desigur mizantrop. Singura lui calitate este sinceritatea cu care se analizează: „Sînt hidos și laș. (...) Suflet instabil, balansînd între neputință și ambiție, suflet ros de uri mărunte pe care le îmbracă sub pretextul artificios al unei conștiințe critice.” „Dacă n-aș avea un calm suveran în tot acest dispreț de mine însumi, aș înnebuni. Dar nu înnebunesc. Sînt senin pînă și în aprecierea propriei mele persoane, în sfidarea mea.

Ce poftă nebună aș avea să mă dedublez !”⁵⁹

Analizele iau însă uneori forma artificială a unor notații ce amintesc, prin declarativism și așezare în pagină, poemele futuriste.

„Nu pot să mă mint. Sînt lucid. Mă înțeleg perfect.

Nu pot să mă FAC.

Nu pot să mă creez. Nu pot măcar să iau o aparență.
Sînt vid.

Numai mașina autocontrolului e vie și nemiloasă.”

Ambigen este un roman tezist; autorul și-a propus să se sincronizeze cu preocuparea literaturii moderne pentru „adevărul psihologic” prin crearea unui „tip psihologic anormal”. Transpunînd în literatură, în spiritul naturaliştilor, tendințele din domeniul științelor naturii și al psihologiei, Octav Șuluțiu observă că „pentru a obține rezultate efective în studiul normalului, trebuie procedat întîi la studiul cazurilor anormale și patologice”, ținînd seama de faptul că „nor-

⁵⁹ Citatele sînt reproduse după: Octav Șuluțiu, *Ambigen*, Editura „Vremea”, București, [1935].

malul și anormalul nu sînt despărțite de granițe bine determinate, și că ele coexistă și se interpenetrează." Pornind de la această constatare, scriitorul trage o concluzie în spiritul esteticii romantice: „Ceea ce caută romancierul azi este excepția, tipul care iese din comun.”⁶⁰ Pe Octav Șuluțiu nu-l interesează atît concretul psihic (pe care îl explorau Camil Petrescu sau Anton Holban, realizînd analize profunde și fără revelatorul patologicului), cît anormalitatea ca teren de experimentat. Transpusă *tale-quale* în domeniul creației literare, teoria se dovedește la fel de puțin rodnică precum orice demonstrație teoretică experimentată mecanic în artă. Este adevărat că și Hortensia Papadat-Bengescu studia în personajele sale anormalul, patologicul. Dar în opera ei determinismul este mai puțin strict, personajele au o mai mare libertate de mișcare, evoluează, de exemplu, în spațiul ironic dintre realitatea biologică și aparența socială, se integrează în capricioase serii ereditare, semnifică decadența unei lumi. În timp ce personajul din *Ambigen* este strict determinat de creșterea și de aspectul lui fizic, ilustrînd doar adevărul binecunoscut că urîtenia creează complexe. Altă semnificație, mai profundă, nu există în roman⁶¹; a urmări un ideal de femeie energică și a-l găsi, tihnit și burghez, în căsătoria cu o prostituată și în perspectiva de a deveni patronul unei case de toleranță nu implică nici o semnificație deosebită.

Posesorul unei bogate culturi literare, critic el însuși (dar prea puțin exigent cu propria sa creație), Octav Șuluțiu își construiește cartea după modelele romanului modern: fragmentar, cu alternanțe de planuri temporale, cu prezentarea unor visuri ce au rolul de a releva subconștientul, folosirea persoanei I⁶² etc. Din loc în loc sînt introduse digresiuni

⁶⁰ Octav Șuluțiu, *Paragraf pentru o eventuală istorie a gîndirii românești*, postfață la *Ambigen*, Roman. Gravuri de I. Anestin, Editura „Vremea”, București (f.a.)

⁶¹ Romanul s-a bucurat de aprecierea lui Șerban Cioculescu ce vedea în Octav Șuluțiu „un romancier valoros” (Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 295) și de a lui Ov. S. Crohmălniceanu care cita *Ambigen* printre „aplicațiile fericite” ale formulei romanului „experienței”, alături de scrierile lui M. Blecher și H. Bonciu. (Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 119.)

⁶² „Persoana I era necesităată în acest roman de elementul lui analitic. (...) A crea un tip care e conștient de sine și suferă pentru aceasta, iată problema pe care mi-am pus-o. Ori (sic!) analiza interioară



despre profesiunea femeii, calitatea de confesor, natură, sistemele politice etc. În afară de întâlniri pasagere, comportarea lui Di față de femei este urmărită în cinci cazuri deosebite: Ata, Judith, Ana, Elina și Eveline. Cel mai realizat dintre toate, și o reușită a întregului roman, este episodul cu Eveline (sentimentele ambigui dintre un matur și o adolescentă pe care acesta a cunoscut-o de copilă), care amintește în același timp de *Adela* și de *Jocurile Daniei*.

În mod ciudat, i s-a atribuit romancierului „o neașteptată îndemânare stilistică”.⁶³ Stilul este, într-adevăr, cursiv, dar întretăiat de construcții rebarbative ca „grijnice atenții”, „Mă desprecup de lucrările de birou” sau franțuzisme deloc necesare ca „se afadisează”, „bolborosind pitos” (de la fr. „piteusement”) etc. În ciuda urâteniei și defectelor sale, Di ne este prezentat ca un om cult. Deci nici grija adecvării limbajului la personaj nu explică platitudini ca: „În fiecare femeie stă o cocotă. De ce n-am vedea în fiecare cocotă o femeie?” sau „Îmi citea în ochi cererea de iubire ca o petiție timbrată cuminte și așteptând să-i vină rîndul la ghișeu”.

Temîndu-se ca romanul să nu-i fie acuzat de imoralitate (lucru ce s-a și întîmplat) Octav Șuluțiu îl întovărășește cu o postfață intitulată *Paragraf pentru o eventuală istorie a gîndirii românești*, încercînd să-și apere opera prin citarea unor exemple de scriitori iluștri în ale căror opere se întîlnesc pasaje licențioase și personaje anormale.⁶⁴ Nu este însă nevoie să-i citezi ca el pe Petronius, Boccaccio, Shakespeare,

pusă la persoana III-a e totdeauna artificială. (...) Și pateticul unei conștiințe tulburată de luciditatea ei nu poate fi redat decît tot în stilul direct al pers. I.” (O. Șuluțiu, *op. cit.*, p. 267.)

⁶³ E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane. 1900—1937*, în *Scrieri*, 6, Editura Minerva, 1975, p. 281.

⁶⁴ O. Șuluțiu a fost, alături de Perpessicius, P. Constantinescu, Vl. Streinu, M. Sebastian, Ș. Cioculescu și I. Biberi, membru al Grupării Criticilor Literari Români, care, în acea vreme, urmărea „risipirea confuziilor dintre etic și estetic”, apărîndu-l pe T. Arghezi împotriva acuzației de pornografie pe care i-o aducea ziarul *Neamul românesc*, sub conducerea lui N. Iorga. (Cf. Ș. Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, ed. cit., p. 561, și Ș. Cioculescu, *Amintiri*, Editura Eminescu, București, 1975, p. 223.) (Asocierea între postfața la *Ambigen* și apartenența lui O. Șuluțiu la G.C.L.R. ne-a fost sugerată de Z. Ornea.)

Zola sau Dostoievski în apărarea unui roman ca *Ambigen*, împotriva căruia principalele acuzații nu sînt de imoralitate, ci de ordinul carențelor artistice.

Reținem totuși acest roman în discuția de față ca exemplu al răspîndirii în epocă a preocupării romancierilor pentru analiza psihologică.

Dacă Octav Șuluțiu își propune să studieze în roman anormalul, URY BENADOR respinge afirmațiile criticii⁶⁵ conform cărora Ludwig Holdengraeber, personajul din *Subiect banal*, ar fi un caz patologic. Retipărindu-și romanul în 1968, la treizeci și trei de ani de la apariție, autorul intervine în text spre a clarifica „caracterul nepatologic al structurii psihice a eroului;”⁶⁶ justificîndu-i reacțiile prin febră înaltă a trăirilor. Personajul se justifică și el pe parcursul romanului, cu o insistență ce pare că urmărește să-l convingă și pe el însuși (nu numai pe cititori) de propria sa normalitate: „Am deschis această lungă paranteză, ca să-mi dovedesc din nou că elaborarea chestionarului s-a făcut într-o minte normală, ca a fiecăruia din noi (...)”.

În realitate, limitele dintre normal și anormal, dintre sănătos și bolnav sînt foarte nesigure, cele două zone comunicînd permanent. Meritul lui Ury Benador este tocmai acela de a fi urmărit la Ludwig Holdengraeber trecerea peste frontiera invizibilă ce separă normalul de patologic, transformarea potențelor latente în manifestările vădit neurotice care impun internarea lui într-un sanatoriu de boli nervoase. Cu finețe și pătrundere analitică, romancierul gradează evoluția obsesivă a geloziei, care se rostogolește ca o avalanșă, alimentîndu-se din orice fapt, din orice gest, din orice stare de spirit.

În confesiunea scrisă în sanatoriu, înainte de a se sinucide (ficțiunea romantică a jurnalului găsit), compozitorul Ludwig Holdengraeber se prezintă ca un om orgolios și

⁶⁵ „Ludwig Holdengraeber, eroul din *Subiect banal*, este expresia voit patologică a geloziei.” (Pompiliu Constantinescu, *Ury Benador: „Subiect banal” (roman)*, în *Scrieri*, 1, Editura pentru literatură, București, 1967, p. 209.)

⁶⁶ Ury Benador, *Opere*, vol. I, Editura pentru literatură, 1968, p. 355.

cerebral: „eu nu fac nimic din temperament și nici măcar din inimă generoasă, ci trec totul prin filtrul judecății.“ Cerebral, dar nu și rațional, căci mintea sa imaginativă proiectează o lume proprie, fără contact cu realitatea exterioară: „Doar mi se întâmplă des să trăiesc realități ce se construiesc undeva într-un laborator tainic din mine, și mă cuprind, mă învăluie.“ Muzicianul suferă de o „hipersensibilitate“ pe care prietenii săi o consideră „maladivă“, aceasta manifestându-se în forme acute de manie a persecuției.

Din orgoliu și susceptibilitate exagerată pornește și gelozia sa față de Hilda, soția lui, cunoscută cu șase ani înainte, la Viena, în împrejurări romantice. Însuși faptul că Hilda i-a cedat prea repede, din prima zi, este pentru Ludwig un motiv de a o bănuși de frivolitate, o bază pentru toate suspiciunile lui viitoare. Ca orice obsesie, gelozia lui Holdengraeber pornește de la date reale sau posibile, amplificate însă nemăsurat, generalizate și transformate în normă universală. Mintea sa lucrează febril pentru a le da noi și noi justificări. Un gest frumos al soției sale, grija ei pentru el îl înduioșează o clipă, făcându-l apoi să bănuiască o vină pe care femeia încearcă să și-o acopere printr-un exces de tandrețe. Întâi totul se petrece în mintea lui Ludwig, dar, încetul cu încetul, proiecțiile imaginației dobândesc viață proprie și se suprapun realității, personajul recurgând la simulare pentru a-și verifica scenariul închipuit: „Am urmărit-o de aceea pe Hilda, de multe ori, sigur că urcă la medicul meu. Și pînă să mă conving că nu la el se duce, ci într-adevăr la mamă-sa sau la croitoreasă — cum spuneam — trăiam, amănunt cu amănunt, tot ce trebuia să se întâmple după ce o surprind. Totul se consuma, însă, în fantezie. Tot așa s-au epuizat, în fantezie, și alte bănușeli. Se pare, însă, că undeva adînc și tainic în mine, toate aceste drumuri parcurse de la bănușala vagă pînă la patul în care trebuia s-o găsesc, au lăsat urme atît de grave, încît, odată bolnav (destul de ușor) la pat, mi-a trecut prin minte s-o fac pe Hilda să creadă în primejdia morții apropiate. Într-o seară am simulat ultimele clipe. Însăimîntată, a chemat medicul. (Mă întrebam dacă îl chema pentru că e într-adevăr speriată, sau ca să-l vadă, să fie împreună. Sau, cine știe, poate că a înțeles jocul și vrea să-l jucăm în trei.)“

Ideea că orice soție este capabilă de adulter s-a împlîntat atît de puternic în mintea lui Holdengraeber, încît acesta încearcă s-o demonstreze cu cazul Hildei. Ocazia i se oferă lui Ludwig odată cu întîlnirea lui Petre Ivănescu, fost coleg de școală, bărbat atrăgător, dar mediocru. Invitîndu-l în casă, Holdengraeber declanșează experimentul cu privire la fidelitatea soției sale. Dorința ca experimentul să nu reușească se amestecă în chip diabolic cu satisfacția cvasiștiințifică a confirmării ipotezei. „Curiozitatea perfidă” a lui Ludwig se amestecă cu groaza de a fi avut dreptate: „Eu eram bucuros — un fel de bucurie ciudată și pe jumătate neliniște — că experiența va reuși. Voiam să reușească, dar parcă nu mai voiam, și parcă mi-era teamă că va reuși.” „Tremuram așadar la gîndul că experiența mea va reuși, și voiam să mă opresc. Dar nu mai puteam. Sau poate că voiam totuși s-o fac pentru că ceva în mine spera că *nu* va reuși.”

Ca toți obsedații, Ludwig este hiperlucid, luciditatea lui concentrîndu-se însă exclusiv asupra obiectului obsesiei. Fiecare schimbare petrecută pe fața Hildei, fiecare gest sînt minuțios analizate, dar sensul care li se dă este mereu același. De la prima privire pe care Hilda i-o aruncă lui Ivănescu în momentul apariției lui, Ludwig observă că i-a fost defavorabilă comparația. Deși el însuși se chinuiește, tot ce face Holdengraeber de acum încolo tînde, semiconștient, să-și apropie soția de Ivănescu. Insistența lui dă roade: Hilda îi cedează lui Ivănescu.⁶⁷ Romanul nu ne prezintă ce se întîmplă în sufletul Hildei, dar urmărindu-l îndeaproape pe Ludwig înțelegem că violența acestuia, susceptibilitatea lui incurabilă, precum și apropierea pe care el însuși o creează între prieten și soție, sînt motivele căderii acesteia. Astfel, romanul următor, *Hilda*, care privește aceleași evenimente din punctul de vedere al femeii, nu ne face să aflăm nimic mai mult decît *Subiect banal*.

Sandu, eroul lui Anton Holban, făcuse și el o experiență cu Ioana, despărțindu-se de ea și favorizîndu-i legătura cu un prieten al lui. Dar la Anton Holban gelozia este

⁶⁷ „*Subiect banal* e o bună nuvelă pe tema clasică a gelosului care înlesnește căderea femeii din sete de certitudine”. (G. Călinescu, *op. cit.*, p. 710.)



retrospectivă, în timp ce la Ury Benador ea se îndreaptă mai mult asupra prezentului, dezvoltându-se odată cu evoluția experimentului⁶⁸. Impresionează înrâncenarea cu care Ludwig Holdengraeber vrea să supună realitatea vie unei ipoteze teoretice: „Eu doar vreau să-i dovedesc că mă înșală fără să aibă de ce. Vreau doar să-i dovedesc că femeia te înșală fără motiv”⁶⁹.

Aceeași înrâncenare o întâlnim la Bruno, personajul farsei lirice *Încornoratul magnific* (*Le cocu magnifique*) a lui Fernand Crommelynck. De o gelozie care frizează demența și considerînd certitudinea, oricît de rea, mai suportabilă decît bănuiala, Bruno își obligă soția, pe nevinovata Stella, să-l înșele cu prietenul lor, Pétrus și apoi cu toți bărbații din sat, obsedat să știe cine este acela cu care ea nu-l va înșela, presupunînd că acesta ar fi cel iubit în taină.

Făcînd monografia geloziei, Ury Benador creează, în liniile generale ale romanului, un caracter în sens aproape clasic: gelosul. Ca și Harpagon, de pildă (păstrînd proporțiile), care sugerează paroxismul avariției în celebra scenă în care îi bănuiește de furtul casetei pe toți cei apropiați, ajungînd să se bănuiască chiar pe sine însuși, Ludwig ajunge la o suspiciune universală: „Cu vreo doi ani înainte de întîlnirea mea cu Ivănescu, mi s-au copt pesemne în minte primele bănuieli că Hilda mă înșală. Sau că m-a înșelat. Sau că ar putea să mă înșele. Ceea ce, la urma urmelor, e același lucru. Mărturisesc că nu mă gîndeam precis la nimeni, dar îi bănuiam pe toți cunoscuții mei. N-aveam nici un motiv, dar puteam lua, dacă voiam, o mulțime de lucruri mici în aparență drept dovezi sigure.”

⁶⁸ „Tema geloziei a fost tratată cu luciditate stendhaliană în *Ultima noapte de dragoste*, romanul lui Camil Petrescu, și în *Ioana* d-lui Anton Holban, cu o chinuitoare conștiință a dezastrului interior al eroului. Menținută în limitele unui omenesc mai general, oricît ar fi considerată ca o stare patologică, gelozia lui Gheorghidiu și a lui Sandu se istovește în capacitatea unei stăpînite puteri de cunoaștere a maladiilor lor morale. Incandescența sentimentului este temperată de luciditatea analistă, iar contorsiunile morale, oricît de complicate ar fi, nu depășesc impresia verosimilității psihologice.” (Pompiliu Constantinescu, *op. cit.*, p. 209.)

⁶⁹ „Un fel de misoghinism tolstoist, ca în *Sonata Kreutzer*, plutește și peste *Subiect banal*.” (Pompiliu Constantinescu, *op. cit.*, p. 210.)

Spre deosebire însă de clasiști, scriitorul modern demonstrează mecanismul psihologic al sentimentului introducând patologicul ca un colorant revelator al proceselor sufletești abisale.

Romanele lui VICTOR PAPILIAN sînt construite în jurul unor personalități complexe, scindate, urmărite de obsesii, trăind crize morale și revelații mistice, personaje în care calculul, raționalul se îmbină în mod deconcertant cu pulsunile subconștientului. Sondajul psihologic se plasează, ca și la Gib Mihăescu, în descendență dostoevskiană, beneficiind de experiența psihanalizei⁷⁰ și îmbogățind domeniul obsesivului, ilustrat de nuvelistica lui V. Papilian.

Impresionantă și remarcabil realizată este figura lui Maxim Muscă, eroul romanului *În credința celor șapte sfeșnice*⁷¹. Fost laborant la Universitatea din Cluj și trebuind să plece de acolo în urma desființării de către autorități a sectei mileniste, Maxim Muscă se angajează servitor în casa inginerului Bălăceanu din Ghiriș (Cîmpia Turzii) și se dedică refacerii sectei prin atragerea abila de prozești la adunările ținute în camera sa de la subsol.

Umil și orgolios, blînd și violent, cu vorbă sfătoasă, plină de inflexiuni biblice, avînd „pentru fiecare om altă purtare”, Maxim este o personalitate cu un incontestabil ascendent asupra celorlalți. Capacitatea de a-și adapta atitudinea în funcție de interlocutor îi permite să strîngă în jurul lui personaje diverse, atrase spre secta milenistă de motivații felurite: Maria, fecioara obsedată de puritate, servitoare obijduită a cîrciumarului Boacă, soția nefericită a acestuia, cîrpaciul Kolcsónai, fost cerșetor, fochistul Biró, țărani Bidiga și Tăuțan, care nu îndrăznesc să primească, la reforma agrară, pămînt din moșia statusului catolic, de frica revenirii stăpînirii austro-ungare.

⁷⁰ „Dostoevskismul lui Victor Papilian este freudist”. (G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, ed. cit., p. 843.)

⁷¹ „(...) figura pocăitului Maxim este tulburătoare” (*ibid.*, p. 842). „(...) c'est un des personnages les plus profonds de la littérature roumaine.” (B. Munteanu, *Panorama de la littérature roumaine contemporaine*, Editions du Sagittaire, Paris, 1938, p. 252.)

Problema religioasă⁷² se conturează în acest roman pe fundalul problematicei sociale, cu care se întrepătrunde permanent, prin intermediul personajelor care populează opera dînd o puternică senzație de viață prin varietatea și complexitatea forțelor sociale și spirituale, a ghemului de interese pe care le reprezintă.⁷³ Romanul are drept cadru Transilvania din anii imediat următori primului război mondial, cînd, unirea cu România fiind prea recentă, situația este tulbură din cauza stăruinței vechilor forțe dominante (reprezentate în roman de figura ocultă a reverendului Bárány și de Iren Kristóffy) de a-și menține influența, opunîndu-se instaurării autorităților de stat românești (reprezentate de plutonierul de jandarmi Bădițoiu) și drepturilor confesiunii ortodoxe (reprezentată de preotul Prăgoi). Conflictele confesionale ascund de fapt conflicte politice, credincioșii fiind folosiți ca masă de manevră în lupta cu obiective atît de profane cum sînt cele electorale, iar preotul reformat Horvath neezitînd să dea sprijin acelei tabere care i-ar ajuta să-și urmărească interesele.

O astfel de epocă tulbură, plină de incertitudini, încă neașezată, născînd derută spirituală este favorabilă răspîndirii unor periculoase secte religioase, ivirii falșilor profeți care bat satele și orașele, propovăduind noi credințe.⁷⁴ Originalitatea și impresia puternică pe care o creează romanul provin din aglomerarea, pe spațiul restrîns al Cîmpiei Turzii și al comunelor învecinate, a multiple credințe și secte cu clericii și profeții lor. Abundă, ca în evul mediu, pîrbești iluminați, bolnavi care își strigă suferințele la răspîntii, nebuni mistici; secte minuscule întrețin corespondență pe teme de dogmatică, produc schisme și se acuză reciproc de erezie.

⁷² „(...) Scriitorul realizează un mare roman confesional, singurul de acest gen, vrednic de interes, în literatura română”. (D. Micu, „Gîndirea” și gîndirismul, Editura Minerva, București, 1975, p. 809.)

⁷³ „O încîlceală nemaîntîlnită de voințe contradictorii opune și apropie fără încetare personajele cărții cu multă vivacitate. Impresia e de adevărată viermuială omenească, surprinsă cu o remarcabilă obiectivitate realistă (...)” (Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, Editura pentru literatură, București, 1967, p. 558.)

⁷⁴ „Romanul sugerează răsturnarea de valori și aerul de catastrofă a primului secol creștin.” (G. Călinescu, *op. cit.*, p. 842.)

La nivelul simbolic al operei, romancierul urmărește cu ochi lucid și critic apariția unei religii, răspîndirea ei într-un amestec de revelație și joase interese materiale, înlăturarea fondatorului și manipularea credulilor adepți de către conducători abili și avizi de putere, care înscenează miracolele.

Maxim Muscă e personajul care leagă toate firele romanului, întruchipînd simbolic, și totuși atît de viu în complexitatea sa psihică, un om cu vocație de conducător, convertită în plan religios. În portretul lui plin de contradicții, dezvoltat pe întregul parcurs al romanului, se revelă mai mult decît oriunde arta analitică a lui V. Papilian.

Maxim este o personalitate scindată, trăind cu intensitate stări contrare: „în timp ce mintea-i alerga în neștire ca roatele călușeilor, o altă gîndire mai ascunsă, mai tăcută, dar și mai credincioasă, lucra în folosul lui, apărîndu-l. Parcă avea două minți.” Această dedublare este uneori voluntară, tactică urmărind a-i ascunde adevăratele intenții. Acționează în persoana lui un complex de inferioritate, tensiunea unui contrast între aspirația unui mare orgoliu și realitatea insignifiantă a făpturii sale fizice, contrast sugerat și de numele său, Maxim Muscă: „Îl sgîndărea o nouă întrebare. Era el așa, cum voia să apară, falnic în trupu-i mărunț, și mai cu seamă vijelios? Oare dincolo de straja nemișcată a chipului, se cunoștea, în el, ținutul înfricoșat al sufletului?”⁷⁵ Scindarea, sub aspectul alternării ordinei cu anarhia, este ridicată de Maxim la rangul de principiu strategic în conducerea sectei.

Conducător energic, abil, capabil de disimulări, Maxim Muscă simte, dincolo de rigoarea voinței, străfundurile unui subconștient incontrollabil, plin de aluviuni ereditare, de instincte atavice. Analiza ia forma identificării naratorului cu personajul:

„Și sufletul, în trup avea linie de statuie!

Dar mai adînc?

Aci era marea teamă. Aci nu mai era stăpîn... Mișunau puterile ce voiau lumină, umbre de gînduri, doruri, visuri, păreri — danii nedorite — depozitate acolo de strămoși; apoi, parcă însăși fluidele pămîntului, din care se ciocneau

⁷⁵ Citatele sînt reproduse după: Victor Papilian, *În credința celor șapte sfeșnice*. Vol. I—II. Colecția „Gînd românesc”, Cluj, 1933.

prin el, cu influența astrilor ; puterea lutului, din care era zămislit, și duhul misiunii dumnezeiești...”

Acest subconștient, care i se relevă ca dușmanul din el, străbate la suprafață prin impulsuri violente, ilogice, transformate uneori în fapte, regretate mai târziu, cum este lovirea nemotivată a lui Geza.

Maxim cunoaște stări de extaz, tinzând spre cunoașterea „în afară de granițele minții” :

„Pe Maxim nu-l mai mulțumea odihna cu simplu popas al trupului. Abia când se înălța din trup în simțuri, și simțurile îl purtau în voia lucrurilor, când i se părea că plutește în sclipiri de stele și-n sclipiri de rouă, că se îmbracă în foșnet de frunză și-n murmur de pîrîu, abia atunci cunoștea ce-i mulțumirea. Și încă nu era la țel. Mai cunoștea o stare, când prin porțile deschise ale sufletului, eul său revărsat se făcea una cu însăși făptura lumii, se topea în umbră, sau se împrăstia cu stelele, pe cer.”

În credința celor șapte sfeșnice analizează lucid, cu performanțe remarcabile, stările obsesive de coloratură mistică, dar tonul nu este totdeauna la înălțimea subiectului, paginile consacrate revelațiilor din „marea încercare” fiind neguroase nu numai prin obiectul lor, ci și prin insuficiențe ale scriiturii.

Realizările scriitorului constau însă în sugerarea ambiguității personajului, a amestecului de diabolic, atracție spre divin și meschine interese omenești, care au făcut să fie comparat cu eroii dostoevskieni din *Demonii*⁷⁶ sau cu abatele Donissan din Lumbres, creația lui G. Bernanos din romanul *Sub soarele Satanei*.⁷⁷

Esența lui Maxim Muscă este aceea a unui mare orgolios, avid de putere. Dominarea oamenilor, uneltirile îi produc plăceri supreme în sine, indiferent de scopul urmărit. Veleități de dominație avusese din copilărie, când, monitor al clasei, căuta „îndrăcit pe cel foarte nesupus, ca să-l scrie pe listă”. Sergent în armată, fusese un instructor aspru și viața militară cu disciplina ei absolută și subordonarea de-

⁷⁶ D. Micu, *op. cit.*, p. 818.

⁷⁷ Ovidiu Papadima, *Un cetitor de suflete : V. Papilian*, în volumul *Creatorii și lumea lor — Schițe de critică literară*, F.R.L.A., București, 1943, p. 232—233.

plină pe care o presupune îi impregnase întreaga personalitate : „Parcă avea tivită fiecare cută a sufletului și fiecare vinișoară a trupului, cu o căptușeală militară. Când nici nu bănuia, o vorbă, un gest, sau măcar un gând îi amintea de fostul sergent instructor (...).” Instinctul de ucigaș se manifestă prin atracția către armă, sentiment ce se va materializa în omorîrea lui Kolcsónai, care îi luase locul lui Maxim în conducerea sectei.

Orgoliul personajului se deghizează abil sub masca umilinței, Maxim preferînd realitatea conducerii insidioase, din umbră, formelor ei exterioare :

„Rămas singur, pocăitul începu curățenia. Era un om migălos, care-și îndeplinea cu conștiință serviciul. Și nici mîndru ! Iubea munca lui josnică și disprețuită, de servitor. Ea-l pune la adăpost de grija zilei de mîine, ea îi dădea răgaz să citească, să gîndească, să lucreze ; prin ea se pune în legătură cu tot felul de oameni (...). Dar mai ales, își iubea meseria, fiindcă era umilă. N-ar fi părăsit-o pentru nimic în lume. Toți oamenii, pe care-i cunoscuse, voiau s-ajungă cît mai sus. El, dimpotrivă ! În umilință, găsea starea unei prielnice dezvoltări. Ea îl purta cu pas sigur, prin întortocheatele cărări ale dumnezeieștii economii. Smerenia sa o așezase, ca un patrafir, peste voințele celorlalți ortaci. Și cu cît aceștia erau mai puternici, cu atît și supușenia le era mai mare.”

Această pricepere de a-i influența pe oameni, de a-i face prozeliti sau a-i manevra după voie îi permite lui Maxim să-l atragă în sectă pe docentul universitar Petri, fostul lui șef, să îndrume opțiunile adunării mileniste spre deciziile dorite de el sau să-l determine pe Bădițoiu ca, fără să știe, să-i servească scopurile, ispitindu-l — pe baza cunoașterii slăbiciunilor acestuia — cu dobîndirea capelei ortodoxe sau cucerirea frumoasei poștărițe. În setea sa de putere, Maxim Muscă nu dă înapoi nici în fața gîndului criminal ori al sacrificării cinstei proprii lui soții.

O răsturnare se petrece în sufletul acestui om plin de contradicții în urma atentatului căruia îi căzuse victimă : „Făptura lui sufletească își pierduse puterea de a se prețui. Odată cu mîndria, și alte podoabe ale sufletului său dispăruseră, uscate, gangrenate, bucuria puterii, satisfacția izbîndei, gîndul întîietății. Chiar și ideea bisericii nu-l mai



preocupa. Sentimentul de strădanie, de sfortare, îi lipsea : parc-ar fi împins cu umărul în gol."

Mai puțin credibilă este convertirea sa, tezistă, la ortodoxie.

V. Papilian înregistrează reușite deosebite și în creionarea unor personaje secundare, ca simulantul Dionisie Mămăruț, perfect rol angelic al unui intrigant abil, și docentul Petri, omul cult, dar naiv și fanatic.

I s-au reproșat romanului, pe bună dreptate, digresiunile lungi⁷⁸, discuțiile din casa fraților Bălăceanu, în care ambiția teoretizărilor nu este acoperită de tensiunea ideilor. Dincolo de acestea și de caracterul pe alocuri excesiv de stufos, romanul este o operă viabilă atât pe latura lui socială, cât și pe cea psihologică.

În credința celor șapte sfeșnice pune problema depășirii rațiunii, a mobilizării unor forțe spirituale superioare, a cunoașterii extatice. Romanul următor, inferior ca realizare primului, este construit pe ideea vitalității exacerbate, iraționale, proclamată încă din titlu : *Fără limită*. „Fără limită” este condiția umană incapabilă de adaptare la real.⁷⁹ Un personaj al romanului expune această teorie de nuanță trăiristă : „(...) ceea ce face frumusețea, și ca atare posibilitatea vieții, e tocmai această stare de nesiguranță și labilitate. Instinctul de «fără limită» al copilului nimereste poate adevărul fundamental. Viața nudă e limitată : viață-moarte. Dar viața omului ? Nu, nu... ea e fără limită. Prin imposibilitate de a cunoaște realul sîntem excluși din lumea celorlalte fapte. Viermii, meduzele și caracatițele îl cunosc poate și la fiecă mișcare îi simt opoziția. Dar periscopul sufletului nostru este greșit îndreptat, peste... Te și miri că trăim, pe cît sîntem de neadaptați realului.”⁸⁰

Materia epică, menită să susțină această teză și s-o demonstreze, este însă prea artificială spre a fi convingătoare. Romanul vrea să fie o parabolă a căderii și mîntuirii

⁷⁸ Dacă n-ar fi prea încîlcit de controversate și prea stagnant, romanul ar fi putut deveni o scriere remarcabilă.” (G. Călinescu, *op. cit.*, p. 842.)

⁷⁹ „E anume în toată literatura d-sale (a lui V. Papilian) o problemă ce revine tipică, obsedantă : aceea a integrării depline a omului în viață.” (O. Papadima, *op. cit.*, p. 241.)

⁸⁰ Citatele sînt reproduse după : Victor Papilian, *Fără limită*. Editura „Cugetarea”, București.

și nu este decît povestea destrămării unui cuplu, a doi soți cu aspirațiile permanent în contratimp. Intriga în sine este promițătoare, dar exagerările anumitor aspecte, căutarea unor efecte îi dau un ton fals. Lovit de o sancțiune profesională, tînărul judecător Ermil Gărdăreanu devine mizantrop, cedează compromisurilor și, îndepărtîndu-se sufletește de soția sa, își caută echilibrul în dezbaterile filozofico-estetice din cenaclul prietenei sale, Vrăbiuța, în dragostea pentru muncitoarea Florița și în legăturile cu infirmiera Erji și cu prostituata Babița. Supraviețuind unui atentat, Ermil iese purificat (asemenea lui Maxim Muscă) din încercarea suferinței și din apropierea morții. Însetat de iubire și de dăruirea de sine, încearcă să se apropie din nou de soția sa, Clarisa. Aceasta însă se transformase în urma unei iubiri neîmplinite pentru Păianu, colegul lui Ermil, devenind dintr-un model de suavitate, puritate și fidelitate, o femeie meschină, cicălitoare și avidă de bani.

Această transformare a Clarisei are o explicație psihanalitică: purtarea ei anterioară, ireproșabilă, era rodul cenzurii eului, care punea obstacol impulsurilor instinctive, adevăratei naturi a doamnei Gărdăreanu, în care Vrăbiuța recunoscuse un temperament de curtezană.

Și acești eroi ai lui V. Papilian sînt personalități scindate.⁸¹ Ermil are conștiința că trăiește alternativ în două lumi și bănuiește că toți invitații la o recepție trăiesc o altă viață, așadar o existență bovarică, și una interioară, autentică. Această dedublare, reflex al incapacității de adaptare, are faze acute, apropiate demenței:

„Sufletul lui trăia haotic, pierduse contactul cu realitatea. Ce se petrecea înăuntru n-avea nici o legătură cu ceea ce se petrecea în afară. Două lumi diferite, unite printr-un trup, din întîmplare al lui. Pace nu găsea pînă ce fiecare atom de conștiință nu cădea sleit din epilepsia declanșată.”

Disocierea se produce între viață și rațiunea care înseamnă, pentru personajele romanului, un deficit vital. Viața abdică „de la drepturile ei cedînd pasul inteligenței”. Extrazul din romanul anterior ia, în *Fără limită*, aspectul unei trăiri plenare, dionisiace, ireductibilă la rațiune:

⁸¹ „Psihologia fiecăruia e fracționată”. (D. Micu, *op. cit.*, p. 819.)

„Dar odată singur, în Ermil se porni din nou clocotul pasiunii. Găsise în «apogeul vieții» parcă o luminiță. Misterul, care-l depășea din toate părțile, nu se putea filtra prin îngusta fisură pînă în rațiunea lucidă. Sufletul și-l simțea greu, dureros de plin, ca un uger; inima-i bătea puternic, ca pentru doi oameni, ochii vedeau prea mult și urechile îi erau surde de atîta auz. Simțea necesar să se dăruiască.”

Pe linia romanelor dostoevskiene și a altor scriitori cu influențe mistice — un Claudel, de exemplu, care punea ca *motto* al poemului său dramatic *Le Soulier de satin* proverbul portughez „Deus escreve dirceito por linhas tortas” („Dumnezeu scrie drept pe căi ocolite”) — V. Papilian vede viața, înălțările și căderile ei, ca o inițiere într-un spirit, despre care vorbește Ermil: „...Viața face un mare ocol prin domeniul spiritului, dragă Vrăbiuțo, ca s-ajungă la țel. Răzvrătire, nebunie, atentat... etape în aceeași peregrinare. Din lungul drum m-am întors cu o cîtimă de ideal, care va să se materializeze într-o altă făptură (...). M-am răzvrătit ca să ucid și am fost ucis ca să cunosc marele circuit al vieții...”

Scindarea personalității, „divorțul dintre hotărîre și execuție”, dintre vitalism și luciditate, creează premisele analizei, care, în romanul *Fără limită*, se dezvoltă pe baza unor motive obsesive și cu frecventă tentă psihanalitică. Ermil este urmărit de imaginea Floriței, simțind că se „deslănțuiseră toate forțele obscure ale eului său, ca și cum chipul ei ar fi acționat adînc, în profunzime, pe îndelete, fără grabă, răscolind fiecare simțire, momind fiecare tendință”, cu straniu deliciu că își trăiește propria nebunie. Obsesiile — mereu altele, ceea ce scade din credibilitatea personajului, mult mai convingător dacă ar fi fost realizat pe linia aceleiași obsesii — se accentuează pînă aproape de pierderea contactului cu realitatea, ca atunci cînd, aflînd de asasinarea prostituatei Babița, pe care o frecventase, Ermil este persecutat de gîndul că el ar putea fi autorul crimei.

Mai mult un procedeu literar, utilizat cu intenții simbolice, decît expresia artistică a unei obsesii autentice, este figura bărbosului, întîlnit de Ermil în tren la începutul ro-

manului și apoi transformat în atentator. Este evidentă influența personajului bătrînului, legat, în *Anna Karenina*, de ideea sinuciderii.

Trimiterile la psihanaliză devin necesare în cazul Clarisei, căreia Vrăbiuța îi conștientizează aspirațiile impure, adînc ascunse pînă atunci sub aparențe ultraconvenabile. Indignării și confuziei cu care tînăra soție primea la început sfaturile Vrăbiuței, îi iau locul curiozitatea și un sentiment tulbure de vanitate feminină măgulită : „Clarisa nu se mai supăra. Mizerabila de Vrăbiuță scormonea în adînc, scoțînd la iveală un concept nou de fericire. Vechi sentiment, cîndva ca vis, apoi ca părere și acum ca gînd deslușit ; vechi sentiment cuprinzînd și cantitatea disponibilă de viață și răzvrătirea.” Luînd, în mod neașteptat, apărarea unei eleve acuzate de imoralitate în conferința profesorală, Clarisa se descoperă apărîndu-se pe sine :

„Singură se minună. Ce-i venise oare, ca să ia apărarea elevei Necrilescu ? De fapt îi era indiferentă, indiferentă ca toate celelalte ! Apărarea însă avea parcă un tîlc mult mai adînc. O simțea furișîndu-se pe sub zăgazurile rațiunii, din acea zonă incertă a sufletului, zonă de tranziție, dintre veghe și vis. Era oarecum o auto-apărare. Apăra ceva comun ei și elevei Necrilescu.”

Dovedind bune intuiții de detaliu, lui V. Papilian îi lipsește în *Fără limită* ceea ce dădea valoare romanului precedent, și anume darul de-a creea impresia de masivitate coerentă în diversitatea ei. *Fără limită* este un roman inegal, arareori și numai fragmentar la înălțimea tezei spiritualiste, ambițioase pe care și-o propune. De exemplu, motivul (de sorginte freudistă) al istorioarelor licențioase, care o atrag irezistibil pe Clarisa după ce îi provocaseră repulsia, credibil sub raport clinic, nu are în plan literar consistența pe care i-o bănuiește autorul tratîndu-l cu insistență. Personajele nu au nici ele pregnanță, și aceasta nu din cauza faptului că sînt scindate, ci din lipsă de măsură artistică. I se mai pot reproșa romanului și abundența discuțiilor teoretice, lipsite de profunzime, și retorismul unor analize de tipul „Altădată știa ce voia : moartea. Dar azi, haos ! Și totuși simțea că trebuie să ajungă la un termen, care să rezolve

conflictul. Dar despre ce conflict era vorba? Și ce termen, când ea călătorea fără odihnă prin prăpăstioasele drumuri ale sufletului în furtună. Pașii ei un singur loc luminat cunoșteau, unde sufletul ei poposise spre odihnă, «locul ei».

În ciuda acestor scăderi, *Fără limită* este interesant prin domeniile noi pe care le deschide romanului psihologic concentrat pe obsesie.

VI. DEZAGREGAREA PERSONAJULUI

În timp ce analiza tradițională, dezvoltată de P. Bourget pe linia scientizării, se aplica unor personaje omogene, cu reacții perfect justificate și previzibile în condițiile experimentale în care le puneau autorul lor, romanul secolului XX respinge, împreună cu alte convenții, coerența și unitatea factice a personajului. Dostoievski, Pirandello și Gide pregătiseră drumul, scriitorii interbelici îi continuă, simțindu-se „închiși într-o libertate inutilă”, unde în absența oricărei reguli individul își vede dizolvată însăși personalitatea¹. „Nu se mai cere eroului literar să fie acest om complex, complet și omogen căruia i se studiază psihologia în disertațiile școlare, după cum la lecția de științele naturii se deschide toracele unui «corp omenesc» ca să i se scoată organele de carton. Ceea ce este viu și realul au devenit acum ceea ce nu se explică, ceea ce rezistă la analiză, și din mecanismul uman nu se vor mai salva decât «grăunțele de nebunie», misterul, tarele sau tragedia, la care visau obscur, împreună cu Strindberg și Dostoievski, pesimiștii ieșiți din naturalism.”²

A. Huxley opunea viața artificiei literare: „Literatura presupune că ființele omenesti sînt dominate, dacă nu de rațiune, cel puțin de sentimente comprehensibile, bine organizate, care pot fi mărturisite, în timp ce faptele reale sînt total diferite.”³

¹ R. M. Albérès, *L'Aventure intellectuelle du XX-e siècle*, Paris, Editions Albin Michel, 1969, p. 141.

² *Idem*, p. 198.

³ *Ibid.*

Ca o reacție la convențiile literare ale trecutului, „romanul psihologic și uneori drama tind chiar să dizolve persoana, să o disperseze în momente, în acte succesive sau în aspectele și măștile sale. Eul apare aici ca o oscilație între aceste fragmente și eforturile de reunire a ceea ce a fost zdrențuit.”⁴

Romanele HORTENSIEI PAPADAT-BENGESCU sînt populate de personaje fără consistență caracterologică în sensul clasic. Deși creatoarea lor se grăbește de la început să le aplice o etichetă, „buna Lina”, „frumoasa” Lenora, Nory „feminista”, Lică „Trubadurul” și ceilalți îl dezamăgesc pe cititorul care s-ar fi așteptat la o evoluție constantă, determinată strict de o caracteristică psihologică fundamentală. Astfel, „buna Lina” știe să devină rea, iar pe Lenora nu ajungem s-o cunoaștem de fapt niciodată ca individualitate, „păpușa blondă de Nürenberg” simbolizînd feminitatea biologică și instinctivă. Trăsăturile personajelor nu sînt date odată pentru totdeauna, ci evoluează în timp.⁵ În Lenora din *Drumul ascuns* recunoaștem înfățișarea, lenea orientală și preocuparea pentru frumusețe a Lenorei din *Fecioarele despletite* (deci ale aceluiași personaj cu cîțiva ani înainte), dar comportamentul este total schimbat: femeia neurastenică, dominatoare prin conștiința ascendentului pe care îl deține, prin senzualitate, asupra soțului ei, a devenit, — influențată de boală, supusă și lipsită de inițiativă. Este o transformare ce amintește romanul lui André Maurois, *Climate*. Chiar Lică Trubadurul, caracter mult mai liniar, tip de fante de mahala, cuceritor și iubitor de independență, este capabil de surprize, cum ar fi dragostea paternă, cu manifestări insolite, pentru fiica lui degenerată, Sia. (De fapt este vorba de o formă de egoism, Lică iubindu-se pe sine în pasiunea fetei pentru el.)

Personajele Hortensiei Papadat-Bengescu nu sînt proteice, capabile de răsturnări totale, de convertiri inexplicabile, ci oscilează, adesea cu importante amplitudini, în limitele unei structuri constante, mai mult biologică și soci-

⁴ I. Meyerson, *Les fonctions psychologiques et les oeuvres*, apud Al. Protopopescu, *op. cit.*, p. 28.

⁵ „Subordonate cîtorva dominante (...), personajele mai mult devin decît sînt.” (Silvian Iosifescu, *Familia Hallipa*, în volumul *Proză și luciditate*, Editura Eminescu, București, 1974, p. 189.)

ală decît caracterologică.⁶ Același personaj are multiple ipostaze în funcție de momentele diferite ale vieții lui, de situațiile în care se află și de oamenii cu care vine în legătură. Încercînd să și-l reprezinte în amintire pe tatăl ei, Nory nu-l poate percepe într-o imagine unică: „Care boier Dinu?... Erau așa multe ediții ale boierului Dinu!... Ca pe un tată nu și-l putea aminti și nici nu se purtase cu ea ca un tată. Ca pe un moșier însă își aducea aminte de el cu plăcere.” (*Rădăcini*, vol. II.)⁷ Marcel Proust exprimase, printr-o metaforă sugestivă, aceeași discontinuitate a persoanei: „Le visage humain est vraiment comme celui du Dieu d'une théogonie orientale, toute une grappe de visages juxtaposés dans des plans différents et qu'on ne voit pas à la fois”⁸.

Chiar personajele egale cu ele însele nu pot fi percepute integral dintr-o dată. Complexitatea lor se desfășoară în timp, echivalent cu acea „psihologie în timp” despre care vorbea Proust. Un astfel de personaj este Dia: „Avea oare și Dia ca boier Dinu mai multe ediții ale făpturii ei?... Nu... una singură, așezată pe un pedestal rotativ, care o întorcea pe toate fețele, așa că o vedeai din toate unghiurile de privire.” (*Rădăcini*, vol. II.)

Hortensia Papadat-Bengescu introduce astfel tehnica punctelor de vedere, ilustrată de A. Gide, V. Woolf, W. Faulkner sau Camil Petrescu în *Patul lui Procrust*. Hortensia Papadat-Bengescu îl precedă însă pe acesta, nu prin pasajul cvasiteoretic citat mai sus, ci prin realizările din *Fecioarele despletite* sau *Concert din muzică de Bach*, unde cititorul cunoaște personajele mai puțin din prezentarea directă de către autoare și mai mult din punctul de vedere al

⁶ Silvian Iosifescu observa că „e vorba mai curînd de labilitate decît de complexitate” (*op. cit.*, p. 190), iar Liviu Petrescu notează că romanciera nu ajunge niciodată pînă la a desființa integral ideea de individualitate; ea crede în existența unei substanțe sufletești foarte stabile. Respinge însă ideea de organicitate, de unitate lăuntrică desăvîrșită. (Liviu Petrescu, *op. cit.*)

⁷ Citatele sînt reproduse după: Hortensia Papadat-Bengescu, *Rădăcini*. Vol. I—II. Editura Minerva, „B.P.T.”, București, 1974.

⁸ Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Gallimard, 1967, p. 510.

unui personaj martor, Mini⁹, cunoaștere completată cu comentariile altor personaje (ca Nory, de exemplu), care vin adesea în contradicție cu prima impresie a acesteia. Se adaugă povestirea unor fapte din trecutul personajelor sau se indică filiații care le pun într-o nouă lumină, tehnica fiind mascată de aerul de bîrfă de salon¹⁰ al relatărilor. Astfel, Mini află taina familiei Hallipa vizitînd-o pe Lenora bolnavă, ascultînd explicațiile lui Nory, surprinzînd frînturi de discuții și ducîndu-se de cîteva ori la Lina Rim la intervale de timp destul de mari. La fel, în *Rădăcini*, Nory află variante diferite despre menajul Caro-Madona de la fiecare din ei. Apar adesea vizibile discrepanțe între viața profesională și cea familială a unui personaj, relevate de romancieră cu mușcatoare ironie. Este cazul „ilustrului” Rim; cunoscutul profesor universitar este în viața de toate zilele un om egoist și imoral. Aceeași discrepanță este schițată fugitiv în cazul altui „ilustru”, tatăl depravatelor surori Persu din *Drumul ascuns*.

Construirea unui personaj în timp¹¹ se vădește și în cazul eroilor cerebrali, structurați, aparent, pe o singură do-

⁹ „Sensibilă la plurisemnificația faptelor și la reacțiile surprinzătoare, descoperind virtualități și regiuni ascunse, prozatoarea le comunică în primul roman prin ecranul de rezonanță al unui personaj martor. Nu e încă relativitatea mărturiilor care sondează întîmplările din unghiuri diferite, procedeu practicat după cîteva ani de Camil Petrescu. Dar nu mai e nici iluzia naturalistă a epuizării și explicării pînă la capăt a faptelor.” (Silvian Iosifescu, *op. cit.*, p. 179.)

¹⁰ „De altfel cam toată opera nu trăiește din acțiuni, ci ca o adevărată operă de femeie, din colportaj. (...) Opera toată a Hortensiei Papadat-Bengescu este o lungă, fină, inteligentă clevetire de femeie de lume, într-un limbaj imposibil, absolut vorbit.” (G. Călinescu, *op. cit.*, p. 656.)

¹¹ „Toată noutatea romancierii ține de arta de a elabora portrete în trepte, prin tușe succesive, de la diverse niveluri, din perspective schimbate. Personajele sînt puse să se verifice în situații-cheie, mai toate trecînd pe rînd în primul-plan; ele se contemplă singular, se autoobservă, cercetează pe ceilalți și sînt la rîndul lor observate, ca într-un film, scrutate de indivizii din jur.” (Constantin Ciopraga, *Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura Cartea Românească, 1973, p. 148.) Florin Mihăilescu releva tehnica romanescă „paratactică și discontinuă a romanelor bengesciene, care își realizează intențiile nu prin fluiditate narativă, ci prin adăugări treptate și mai adesea prin interferențe.” (Florin Mihăilescu, *Introducere în opera Hortensiei Papadat-Bengescu*, Editura Minerva, București, 1975, p. 147.)

minantă, dar de fapt nelipsiți nici ei de surprize. Coca-Aimée, de exemplu, este caracterizată, prin intermediul doctorului Walter, încă de la începutul romanului *Drumul ascuns*, abia ieșită din snobul pension vienez: „Fata vitregă părea tot atît de descurcată cît era mama ei de încîlcită, tot așa de calmă pe cît de intemperată era Lenora. Walter s-ar fi bucurat de calitățile mosafirei dacă nu le-ar fi însoțit o încredere de sine și o îngîmfare care ar fi fost insolente, de nu erau glaciale.

Trufia lui Aimée venea în cea mai mare parte de la convingerea că era frumoasă, convingere statornicită în fața oglinzii și întreținută de admirația camaradelor de pension; cu rădăcini de altfel mai adînci încă, prinse din copilărie.”¹²

Fata îngîmfată și narcisică este de la început destinată ascensiunii pe scara socială, vieții în cadrul luxos și artificial al sanatoriului Walter, succeselor mondene. Ca și Nory sau Mini, ca și alte personaje feminine ale Hortensiei Papadat-Bengescu, Coca-Aimée este preocupată doar de puritatea fizică, nu și de cea morală, și aceasta nu ca urmare a unor convingeri etice, ci din oroarea, tot fizică, de atingere și maculare. De aceea, fiica Lenorei se complăce în atitudinea de idol intangibil al bărbaților. Credincioasă acestui fel de a fi este și atunci cînd îi cedează, penibil, lui Bubi Panu: Coca-Aimée se supune astfel unei legi nescrise a lumii de snobi pe care o frecventează, îndeplinește un act necesar promovării ei mondene. Cu totul inexplicabilă, altfel decît prin ereditate, este însă atracția pe care o exercită asupra ei unchiul său, Lică; în fata rece și super-sofisticată persistă impulsurile eredității plebeie: „Cînd balul luase sfîrșit, Aimée purta în decoltajul larg al rochiei de stil amintirea unchiului ca pe un fir de busuioc ascuns, care zgîrie puțin pielea și miroase iute. Tot ce neamul arhivarului Pană din Mizil și al arendașului Hallipa distilase pentru a compune noblețea fetei își regăsea în acest gust sucul indigen, pe care suc Lică îl păstrase intact.” „Totuși Lică îi plăcea și îl căuta, ca și cum în acel gust atavismele materne își ce-

¹² Citatele din *Fecioarele despletite*, *Concert din muzică de Bach* și *Drumul ascuns* sînt reproduse după: Hortensia Papadat-Bengescu, *Opere*. Vol. III. Editura Minerva, București, 1979.

reau drepturile de care fuseseră depozitate." (*Drumul ascuns.*)

Ereditatea este, aici, cauza accidentului imprevizibil în evoluția personajului. Dar, spre deosebire de determinismul ereditar strict, profestat de scriitorii naturaliști, în romanul Hortensiei Papadat-Bengescu acest aspect influențează doar temporar comportamentul personajului, care va continua apoi să se ocupe de consolidarea poziției sale sociale.

Și Walter are o evoluție liniară, o ascensiune rezumată balzacian: din prima tinerețe, ambiția de parvenire l-a făcut să se vîndă fără nici un scrupul, cu un dezgust anesteziat, monstruoasei Salema Efraim. Bogat, ajuns pe culmea succesului social, doctorul Walter este preocupat de aparența respectabilității, ceea ce îl face să accepte și căsătoria cu Lenora. A devenit un om corect, dar rece, distant, „un cerebral, care lua impresii din sugestia cuvintelor, nu din senzații.” Călea prin care inconsecvența va pătrunde în comportarea sa perfect reglată este tocmai senzația: „Temperamentul lui cerebral suporta anevoie intervențiile rare ale senzației, care erau pentru el un *malaise*. Invazia senzației în armătura ideilor era ca o ciocnire, ca un circuit.” Într-un mod ușor afectat de melodramatism romantic, Hortensia Papadat-Bengescu îl face pe coruptul Walter sensibil la puritate, tulburat în nemișcarea lui de aparenta fragilitate și inocență a Cocăi-Aimée, îndrăgostit apoi de Hilda cea cuminte și devotată. Senzațiile, amplificate apoi prin memorie, îl asaltează pe Walter, prilej pentru scriitoare de a nota ușoarele dereglări fiziologice produse: Aimée „mai deschise o dată ușa, aruncînd încă un neprevăzut: «Mulțumesc frumos!» care speriasse pe Walter prin noi vibrații din stupefacția plăcută pe care o savura. Bătaie ușoară în piept, un fel de zumzet prin fibre, în palme o zvîcnire, un moment de anestezie a creierului. Luase acum deprinderea ca aceea voluptate fizică să și-o prelungească prin exerciții. Cauza inițială atunci dispărea, rămînea numai senzația. Trep-tat apoi memoria se înapoia proiectîndu-se cu o lumină prielnică asupra lui Aimée, provocatoarea. În ultimă instanță venea iarăși judecata, clasificînd totul în chip favorabil egoismului.” (*Drumul ascuns.*) Practicase viciul cu luciditate, dar virtutea îl plasa pe terenul, necunoscut pentru el, al simțirii, unde reacționa în mod neașteptat, ca un per-

sonaj care deviază (ce-i drept, doar temporar) de la linia caracterologică fixată: „Odinioară vițiul nu-i turbura luciditatea, ci, dimpotrivă, i-o ascutea. Practicase vițiul ca un chirurg care operează calm și conștient asupra sa; el singur prepara cuțitul și urmarea tăișul lamei; o anestezie totală îi oprea atunci toată vitalitatea; n-avea nici o urmă de beție sau desfătare, ceea ce era scuza lui.

Dimpotrivă, acum contactul cu virtutea îi da o neorînduială în simțiri, un amestec de plăcere și remușcare.” (*Drumul ascuns.*)

S-a făcut observația că, revenind la moșie (în romanul *Rădăcini*) după moartea lui Drăgănescu și neglijîndu-l pe Marcian pentru a se ocupa de averea moștenită, Elena, celălalt personaj cerebral al ciclului (în opoziție cu mama sa, instinctiva Lenora) — își frînge unitatea de caracter.¹³ De fapt pasiunea ei pentru Marcian¹⁴, prilejuită de pasiunea pentru muzică — determinată la rîndul ei de snobism — constituie un accident în evoluția personajului: „Elena nu se schimbase, dimpotrivă, revenise la adevărata ei fire. Schimbată fusese Elena atunci cînd se pasionase de muzică și de un artist. Îl iubise, nu puteai spune că nu l-a iubit, deoarece pentru el își călcase toate preceptele și își ieșise din fire. Poate, mai mult, fugise de la bărbatul ei, pe care nu-l putea suferi. Acum, cînd Drăgănescu nu mai era, fusese destul să se întoarcă la moșie ca să se simtă văduva și urmașa lui, să-și creadă îndatoriri către țața Tana, cumnata. Omul Drăgănescu îi displicuse, dar munca, averea, tradiția, acelea erau în firea ei. Schimbase numai moșia și sistemul de lucru al pămîntului.” (*Rădăcini*, vol. II.)¹⁵

Elena, care o impresionase pe Nory prin seriozitatea și distincția ei, îi apare acum artificială prin aceleași trăsă-

¹³ „Pentru efecte de surpriză, romanciera o readuce pe Elena Drăgănescu-Hallipa înapoi la moșie, de unde plecase. Cercul se închide, dar unitatea de caracter e frîntă.” (Constantin Ciopraga, *op. cit.*, p. 182.)

¹⁴ „Negreșit, pasiunea ei era filtrată la rece de o fire grăduită după tot felul de calcule ale virtuții și ale cuviinței, dar era totuși pasiune.” (*Drumul ascuns.*)

¹⁵ Șerban Cioculescu observa cu justete că „procesul de redresare a prăbușirilor patrimoniale, în clasa burgheziei mari, nu este totdeauna un semn de vitalitate, ci poate fi uneori, ca la Elena Drăgănescu, cu prețul abaterilor de la îndatorirea de mamă și de logodnică prezumtivă, un derivativ arbitrar al voinței.” (Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 377.)

turi ; punctul de vedere s-a schimbat : același personaj mar-
tor s-a transformat el însuși, modificându-și perspectiva :
„Nory se gîdea la Lenora într-un fel de necaz asupra Ele-
nei cu care nu-și găsea diapazonul, care nu știa să iubească,
își cînta partitura vieții mediocru, cum mediocru cîntase
partiturile muzicale, mereu alături de octavă cu un semi-
ton, nici măcar fals...” „Nory se mira iarăși de cît era Elena
de metodică, fără impulsii, ca un mecanism de ceasornic.
Se mira cum atît timp a admirat-o pe Elena ca pe un mo-
del...” (Rădăcini, vol. II.)

Nory va face însă și ea ca Elena, încercînd să reconsti-
tue latifundia familială, urmînd calea, tezist trasată de
scriitoare, a regăsirii rădăcinilor. Nory, fata-băiat, se trans-
formă și sub alt aspect : moartea lui Ghighi, copilul Elenei,
trezește în ea posibilul instinct matern și chiar feminitatea.

Indeterminismul psihologic al personajelor, devenirea lor
în timp își găsesc un corespondent de fină intuiție artistică
în plan stilistic. Este vorba de porecle, de acele epitete le-
gate invariabil de numele unei persoane și pe care Anton
Holban le-a numit „homerice”¹⁶ : „buna” Lina, Lică „Tru-
badurul”, Nory „feminista”. O ironie adesea amară prezi-
dează alegerea acestor epitete, care, dînd cititorului impresia
de siguranță la primul contact cu personajul, scot mai pu-
ternic în relief transformarea acestuia : „Buna Lina, prin-
tr-o grozavă surpare de valori, deveni rea. Răutatea celor
buni, proaspătă, neobosită, nesocotită, mereu susceptibilă,
mereu agresivă”. (*Concert din muzică de Bach*.) Același
contrast între porecla „Madona”, care se potrivește la înce-
put tinerei delicate și inaccesibile și asprimea, parvenitismul
și vulgaritatea pe care le descoperă Nory la soția doctorului
Caro.

Proust folosea și el asemenea epitete cu rol de întărire a
adjectivelor demonstrative ; în opera lui ele au rolul de
simple ticuri verbale, fără conținut, nespunînd nimic despre
persoanele cărora le sînt aplicate, ci caracterizînd doar, o
dată mai mult, artificialitatea snobilor care le folosesc :

„— Vous la connaissez, cette brave Oriane ?

¹⁶ Anton Holban, *Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Opere*, vol. III,
Editura Minerva, București, 1975, p. 24.

Cette «brave Oriane», comme il eût dit cette «bonne Oriane», ne signifiait pas que Saint-Loup considérât Mme de Guermantes comme particulièrement bonne. Dans ces cas, bonne, excellente, brave, sont de simples renforcements de «cette», désignant une personne qu'on connaît tous deux et dont on ne sait trop que dire avec quelqu'un qui n'est pas de votre intimité. «Bonne» sert de hors-d'oeuvre et permet d'attendre un instant qu'on ait trouvé : «Est-ce que vous la voyez souvent ?» ou «Il y a des mois que je ne l'ai vue», ou «Je la vois mardi» ou «Elle ne doit plus être de la première jeunesse».¹⁷

La Hortensia Papadat-Bengescu, poreclele dobîndesc adesea, prin comportarea personajului care le poartă, un sens mai profund decât accepția lor obișnuită. Astfel, Nory o numește pe Mike-Lé „lăcusta” din cauza fizicului și a caracterului ei antipatic. Dar Mini vede mai mult, dincolo de acest cuvînt : „Lăcustă ! gîndi Mini. Îi zic lăcustă. Ca toate insectele face selecția spre finalitatea instinctelor ei !»” (*Fecioarele despletite*.) Calificativele pe care Rim le atribuie în gînd, succesiv, Siei, urmăresc schimbările de atitudine ale acesteia și, de asemenea, exprimă patima întăritată a „ilustrului” : „fecioară tare”, „fecioară capricioasă”, „fecioară nesocotită”, „fecioară netrebnică”.

Meritul Hortensiei Papadat-Bengescu nu este numai acela de a fi înscris psihologia personajelor în timp, de a le fi întrerupt liniaritatea evoluției, ci și de a fi pătruns, pe urmele lui Liviu Rebreanu, dar spre alte zone și cu alte modalități, spre adîncurile subconștientului. Imposibilitatea de moment a științei de a explica toate mecanismele psihice este compensată de intuiția artistului. În *Fecioarele despletite*, instrumentele romancierii n-au ajuns încă la precizia de mai târziu ; Mini face teoria „trupului sufletesc”, în care tehnica analitică se mai îmbină cu lirismul din creații anterioare ca *Ape adînci* sau *Femeia în fața oglinzii*. Mini visează să cunoască mecanismele psihice : „Cînd oare instrumentul muzical, pe care îl purtăm, își va avea claviatura tot așa de bine cunoscută cum era aceea a pianului mare din hol, atunci cînd dezvelind capacul, anatomia lui îți apă-

¹⁷ Marcel Proust, *Le côté de Guermantes*, vol. I, Gallimard, p. 137—138.

rea cu fibre și vine de oțel !... Ce coarde vocale anume sînt puse în mișcare de anume simțiri ?... dar, mai ales, cînd oare, pe plăci minunate, Mini va putea privi structura deplină a trupului sensibil ! Va vedea coardele și tactele substanței sufletești acum impalpabile ?" (*Fecioarele despletite*).¹⁸

O altă metaforă folosită pentru structura psihică este aceea a clădirii cu etaje și subsoluri. O idee ca aceea a cumpărării unei case își face loc în cugetul lui Rim venind din adîncurile minții lui și colorată cu cele două trăsături care îi sînt proprii : șiretenia și egoismul : „Dezarmat față de lege și de proprietar, nu găsisese altă soluțiune decît cumpărarea unei case. Astfel se născuse ideea. Avea însă rădăcini mai adînci. În clădirea ființei sînt multe etaje și subsoluri ale conștiinței. Acolo, în profunzimi, acea idee se altoise pe alta, mai esențială : Lina avea o mulțime de bani cîștigați, pe care îi ținea neplasați." (*Concert din muzică de Bach*.)

În reprezentarea ființei ca o clădire, scriitoarea întîlnește, conștient sau nu, concepția psihanalitică. Interpretînd simbolistica visului, Freud nota : „Casa este aceea care constituie singura reprezentare tipică, normală a persoanei umane ca întreg.”¹⁹ Suprapunerea etajelor ar reflecta ierarhia planurilor personalității : sinele, eul și supraeul. Hortensia Papadat-Bengescu are imaginea subsolurilor conștiinței, deci a inconștientului, care își trimite la etajele superioare solii, schimbați la față sub forma ideilor socialmente acceptabile.

Gaston Bachelard relevă și el simbolistica, pe plan psihic, a casei : „Cu pivnița ca rădăcină, cu cuibul de pe acoperiș, casa completă din punct de vedere oniric este una dintre schemele verticale ale psihologiei umane. Ania Teillard, studiînd simbolică viselor (*Traumsymbolik*), spune că acoperișul reprezintă capul celui care visează precum și func-

¹⁸ Comparația psihicului cu un pian a avut o largă circulație ; T. Maiorescu spunea într-unul din aforismele lui : „Studiul creierilor să înlocuiască știința sufletului ? — Cine cunoaște mecanismul clavirului, poate să ghicească felurimea nemărginită a melodiilor ?" (T. Maiorescu, *Critice, 1866—1907*, vol. II, Ediția completă. „Minerva", București, 1908, p. 280.)

¹⁹ Sigmund Freud, *Introducere în psihanaliză*, partea a doua, capitolul X, Editura didactică și pedagogică, București, 1980, p. 159.

țiunile conștiente, în timp ce pivnița reprezintă inconștientul. Vom avea destule probe ale intelectualizării podului, pentru caracterul rațional al acoperișului care este un adăpost evident. Dar pivnița este așa de clar regiunea simbolurilor inconștientului încât este imediat evident faptul că viața clară crește pe măsură ce casa iese din pământ.”²⁰

În cartea din care am citat mai sus, filozoful francez consacră un capitol important valorilor poetice revelatorii ale acestei simbolistici, acompaniind empatic, cu propriile sale visări, reveriile intimității, provocate scriitorilor de aceste forme ale ideii profunde, instinctive, de tihnă și apărare pe care le constituie, pentru omul de totdeauna, casa natală și casa onirică, cea dintâi fiind doar un epifenomen al celei din urmă, care trimite la „arhetipul sintetic” profund al casei: „Nu se poate scrie istoria inconștientului uman fără a scrie o istorie a casei.”²¹

Odată menționată valoarea de simbol al psihicului pe care o atribuie explicit casei Hortensia Papadat-Bengescu, să urmărim modul în care este perceput implicit, în textura operei, acest motiv, frecvent invocat de scriitoare.²² O primă observație ne arată că, în ciclul Hallipilor, casa este concepută în consonanță nu cu reveriile personajelor, ci cu soarta lor. De asemenea, în spiritul unor reminiscențe balzaciene, interiorul își caracterizează proprietarii²³.

Încă de la începutul romanului *Fecioarele despletite*, ușile larg deschise ale verandei și „umbra nesigură a hall-ului gol” din conacul de la Prundeni prevestesc celor trei vizitatoare abia sosite drama din interior, porțile deschise pretutindeni la o proprietate altfel atât de îngrijită sînt, pentru Mini, „unicul semn al tulburării”; dezordinea pătrunsă în conștiința Lenorei reflectîndu-se în acest simbol. Într-o intuiție animistă, de probabilă sorginte romantică, locuința participă la frământările locatarilor ei: „Conacul pacinic, cu dimen-

²⁰ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*. Huitième réimpression. Librairie José Corti, Paris, 1977, p. 104—105.

²¹ Idem, *ibid.*, p. 114—115.

²² Aplicarea ideilor lui G. Bachelard la analiza operei Hortensiei Papadat-Bengescu ne-a fost sugerată de Gabriela Omăt, căreia îi mulțumim și pe această cale.

²³ „(...) locuința și locatarii își dezvoltă reciproc toate defectele posesiei”. (*Concert din muzică de Bach.*)

siuni și proporții aparent imobile petrecea azi în trupul său, totuși sensibil, drama vieții laolaltă cu ființele pe care le încorporează. Istoria casei trasează istoria personajelor, vestibulul cel nou, neterminat, de la Prundeni, „decorul shakespeareian al tragediei”, sugerând pasiunea impură a Lenorei pentru italian, așa cum casa de la Robin Hill întruchipează în *Forsyte Saga* dragostea dintre Irene și Bosinney.

În primele trei romane ale ciclului Hallipilor (*Fecioarele despletite*, *Concert din muzică de Bach* și *Drumul ascuns*) imaginea casei este semnificantă pe plan aproape exclusiv social, marcând alienarea personajelor. Casa natală nu reprezintă pentru ele un obiect de reverie, ci mărturia, inavutabilă pentru niște parveniți, a originilor obscure, un simbol refulat cu grijă, dar care transpare uneori în câte un detaliu de mobilier, în vechile mobile tecucene din sufrageria Rimilor, de exemplu. Pe plan psihic, imposibilitatea reveriei mutilează personalitatea, o alterează separând-o de rădăcinile ei omenești profunde. Personajele Hortensiei Papadat-Bengescu sînt asemenea ființe incomplete, concentrîndu-și aspirațiile înspre exterior, asupra unei superficialități poleite, care ascunde cu greu mizeriile fizice sau morale care o minează. Evidențiind semnificația de simbol cosmic a casei natale sau onirice, aceea de a fi un „refugiu, o retragere, un centru”, G. Bachelard nu deslușește în casele orașelor mari decît „simboluri sociale”²⁴. Literatura română a receptat mult timp mediul urban din perspectiva inadaptatului. Personajele Hortensiei Papadat-Bengescu s-au adaptat la cadrul orășenesc cu prețul unei mutilări afective de bună-voie acceptate. În „cetatea vie”, casele sînt exclusiv simboluri sociale, semnifică parvenirea, fiind orînduite „ca un galantar”, decorate „cam convențional”, „cu mobile cam presărate dar frumoase, cumpărate se vede de la o casă bună, dar fără adaosul nici unui obiect mai personal”. Predomină monumentalul rece; casa Elenei este „înaltă ca o biserică”, palatul Razu pare să aibă „calități de sanatoriu”, pompoasa casă a Rimilor este „greoaie ca un mausoleu de lux”, iar sanatoriul Walter, care servește familiei și ca locuință are „aspect de castel bavarez”, „plin de forme ostile de artă”. Senzația generală este de caracter impersonal, care

²⁴ G. Bachelard, *op. cit.*, p. 102.

face imposibilă orice intimitate. Bachelard remarcă faptul că, din punct de vedere oniric, „castelul este inconsistent”²⁵. Afectivitatea parveniților din opera Hortensiei Papadat-Bengescu se află în consonanță cu vacuitatea monumentală a clădirilor.

În mod semnificativ, simbolul casei va dobândi sensuri pozitive abia în *Rădăcini*, ultimul roman al ciclului, ca o subliniere a regăsirii rădăcinilor, nu numai sociale, ci și afective. Vom relua discuția acestui aspect atunci când vom analiza romanul amintit.

Hortensia Papadat-Bengescu este, așadar, preocupată de exprimarea proceselor din subconștient, pe care încearcă să le clarifice depistându-le în faptele cărora le dau naștere sau în motivația logică a unei atitudini. Astfel, rădăcinile subconștiente ale refuzului lui Walter de a se căsători sînt analizate în momentul în care personajul devine conștient de ele, cînd, deci, acestea nu mai acționează, fiind înlocuite de necesitatea de a se reabilita social prin căsătoria cu Lenora: „(...) nostalgia unei prezențe feminine n-o avea, fiind un egoist fără slăbiciune, nici tandrețe, care cultiva încă singurătatea ca pe o purificare; se afla însă la o anumită fază din evoluția acestui proces de conștiință: își da acum seama că refuză căsătoria pentru anumite motive penibile, știa clar acum că dacă nu vroia o femeie aproape de el era din pricina toleranțelor lui trecute; dovedise deci care îi erau scrupulele și ar fi dorit ca ele să dispară. Se considera nedemn și se vroia demn. Pînă atunci acele motive stăruise numai în adînc, lucrase acolo surd, mut; acum privea motivele în față, le confrunta, le înfrunta. Aspirația lui spre o reabilitare prin căsătorie se dospea deci încă neformulată cînd gestul Lenorei îi dase decizia.” (*Drumul ascuns*.)²⁶

²⁵ Idem, *Ibid.*, p. 101.

²⁶ Tudor Vianu releva în opera scriitoarei astfel de fragmente referitoare „la o impresie subconștientă care se extinde treptat, dar se și luminează în același timp, ajunge în cele din urmă să străbată la claritățile conștiinței și să se cunoască deplin. Acesta este de fapt motivul capital al tuturor operelor d-nei Papadat-Bengescu și acela care fixează, cu încă o trăsătură, deosebirea artei sale de aceea a lui Rebreanu. Viața obscură a conștiinței joacă și în romanele lui Rebreanu un rol de seamă, dar ea este acceptată ca atare, descrisă dar nu luminată, în timp ce la d-na Papadat-Bengescu ea este supusă scalpelui incisiv

Uneori personajele își scrutează curajos propriile adâncuri ca Marcian, care „asculta acele ecouri ale unei conștiințe de abis.” Alteori impulsurile subconștiente refulate izbucnesc, modificându-le comportamentul, așa cum se întâmplă cu Elena și cu Marcian, cei atât de preocupați de conveniențe, dar tulburați de gânduri erotice: „Existența lor așa de bine ordonată avea un plan subconștient mult mai dezordonat.”

Explorarea subconștientului²⁷, tema neutralizării impulsurilor inconștiente prin conștientizarea lor ne duc cu gândul la freudism. Lumea investigată de scriitoare se aseamănă cu cea consultată de psihiatrul vienez. În măsura în care încețază sau încetinesc goana după câștig, reprezentanții, și mai ales reprezentantele burgheziei parvenite, ducând o viață de lux și huzur și găsindu-și derivativ pentru voință doar în erotism, alcătuiesc masivul contingent de pacienți ai neurologilor din anii următori primului război mondial. Preocupările doctorului Walter „în domeniul neurologiei aveau acum câmp larg de cercetare în neurastenia generației”. (*Drumul ascuns*.) Tente freudiste are cazul Lenorei în *Fecioarele despletite*.²⁸ Cauzată de refularea din conștiință a faptului

și lentilelor măritoare ale analizei, pînă este transformată în luminoasă conștiință.” (Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, vol. II, Editura pentru literatură, București, 1966, p. 210—211.) Și Constantin Ciopraga remarcă acest demers analitic: „Prin observație și deducție, ținînd seama de relațiile dintre oameni și lucruri, de raporturile de la cauză la efect, ea vrea să facă sensibil ceea ce scapă vederii. Așadar, psihologia dintr-un unghi de vedere rațional, logic.” (Constantin Ciopraga, *op. cit.*, p. 213.) Aceste observații sînt valabile în special pentru *Concert din muzică de Bach* și *Drumul ascuns*. Cît despre *Fecioarele despletite*, roman în care apar exploziile comportamentale cauzate de o criză izbucnită în subconștient, E. Lovinescu avea dreptate să afirme că „«Studiul» acestei psihologii ilogice e, de altfel, una din caracteristicile scriitoarei.” (E. Lovinescu, *op. cit.*, p. 285.)

²⁷ „Prin acuitatea analitică, în domeniul subconștientului și al iraționalului, noua literatură a autorului, cum îi plăcea d-sale să se socotească, cuprinde celălalt tărîm al continentului nostru moral, fără tradiție în scrisul nostru”, nota Șerban Cioculescu în 1938. (Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 372.)

²⁸ Tudor Vianu vorbea despre „nevropatia de origini psihanalitice în *Fecioarele despletite*” (T. Vianu, *op. cit.*, p. 211), iar Mihail Sebastian consideră că, în cazul Lenorei, „avem suficiente motive să credem că trăsătura freudistă a nevrozei acesteia a fost limpede în mintea d-nei Bengescu: nu numai elementele perfect clasice ale cazului, nu numai

că fiica ei, perversa Mika-Lé, este rezultatul unei legături adulterine cu un zidar italian, nevroza Lenorei se vindecă în urma tratamentului aplicat de doctorul Walter, când Lenora, acum calmă, îi mărturisește soțului ei taina nașterii fetiței.

Caracter psihanalitic are și nevropatia, bazată pe obsesii sexuale, a Anetei Pascu din romanul *Rădăcini*. Aceasta în ceea ce privește posibilele influențe freudiste directe asupra scriitoarei, pentru că un studiu critic din perspective psihanalitice asupra întregii sale opere ar putea releva aspecte mai numeroase. Cum un astfel de studiu luminează mai mult personalitatea scriitorului ca om și nu creația lui, nu este ceea ce ne interesează în paginile de față în care urmărim reflexul în operă al diverselor influențe exercitate asupra autorului.²⁹

Boala ocupă, programatic, un loc central în opera Hortensiei Papadat-Bengescu. Într-un interviu acordat ziarului *Vremea*, scriitoarea se arăta mirată că boala nu apare în aceeași măsură, ca o temă centrală, la toți romancierii, ea reprezentând „compromisul firesc dintre viață și moarte, lupta cu peripeții diverse între cele două puteri egale, semnalizarea caducității.”³⁰ Boala este, așadar, pentru Hortensia Papadat-Bengescu, un teren privilegiat, unde romancierul se află în punctul optim de observație, la cumpăna dintre viață și moarte, acolo unde personalitatea umană și străfundurile

tratamentul precis psihanalitic al doctorului Walter, dar chiar terminologia «terapeutică morală». (Apud Anton Holban, *Opere*, vol. III, Editura Minerva, București, 1975, p. 481—482.)

²⁹ Anton Holban exagera influența conceptelor psihanalizei asupra Hortensiei Papadat-Bengescu, atunci când identifica în întreaga sa operă o „psihologie specială fără explicații precise, o aplicație românească a teoriilor lui Freud.” (Anton Holban, *Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Opere*, vol. III, Editura Minerva, București, 1975, p. 29.) Constantin Ciopraga vede în „urmărirea drumului ascuns” o „aplicație a teoriei refuzării”. (Const. Ciopraga, *op. cit.*, p. 164.) Este, aceasta, una din posibilitățile de a explica sensul metaforei „drumul ascuns”. Sensul principal (relevat de altfel și de criticul citat) este însă acela al ambiției de parvenire („Treptele casei somptuoase erau treptele unui drum ascuns, mai puternic ca orice rațiune”, citim în roman). Alt sens este acela al bolilor (invizibile pînă la dezlănțuirea lor ucigașă) care îi minează pe Drăgănescu și pe Lenora.

³⁰ Apud Dinu Pillat, *Mozaic istorico-literar. Secolul XX*. Editura pentru literatură, București, 1969, p. 35—36.

ei sînt mai accesibile ochiului său. Boala devine astfel modalitate experimentală în roman, așa cum era și în știință pentru reprezentantul metodei psiho-patologice, Théodule Ribot, care scria : „Metoda patologică ține în același timp de observație și de experimentare. Boala e, în adevăr, o experimentare de ordinul cel mai subtil, instituită de natura însăși, în împrejurări bine determinate și cu procedee de care arta omenească nu dispune. Ea atinge ceea ce e inaccesibil. De altfel, dacă boala nu ar dezorganiza mecanismul spiritului făcîndu-ne să înțelegem astfel funcțiunea sa normală, cine ar îndrăzni să riște experiențe pe care orice morală le respinge ?”³¹

Hortensia Papadat-Bengescu își supune și ea personajele unui experiment, vădînd astfel, o dată mai mult, că anumite idei ale naturaliştilor erau revalorificate, printr-o negare a negației, de reprezentanți ai romanului de analiză psihologică.³² Boala constituia, prin caracterul ei excepțional, o situație experimentală, în care personajul își descoperă acuități de percepție, altfel necunoscute. Ca un yogin care ajunge, prin concentrare și antrenament, să-și cunoască și să-și stăpînească fiecare pîrtică a corpului, tuberculosul Maxențiu este hiperconștient de funcționarea organismului său : „Pentru el interiorul era accesibil. Nu-l vedea așa cum vede chirurgul un trup deschis, îl vedea cu un fel de facultate tactilă, ca și cum pe fiecare parte a trupului sensibilitatea îi dezvolta mii de ochi întorși înăuntru. (...) El însă știa orice tremurare de fibră, știa legătura prin care acea fibră va duce rezonanța spre alte centre și de acolo la sfînta sfintelor — plămînul — acolo unde totul converge pentru rău și pentru bine. Orice vibrație avea acolo ecouri mici, iar uneori gîlgîieli de ape ce puteau deveni cataracte. Erau acolo aluviuni și diguri, tot felul de chinuri, pe care doctorul le reducea sumar la : «Azi avem în stînga un suflu cam cavernos !» Erau, în adevăr, acolo caverne și abisuri, și

³¹ Apud Mihai Ralea și Const. I. Botez, *Istoria psihologiei*, Editura Academiei, 1958, p. 488.

³² Liviu Petrescu vorbește despre „procedeul experimentării” la Hortensia Papadat-Bengescu, relevînd tendința romancierei „de a urmări personajul nu atît în împrejurările tipice ale existenței sale, cît în situații nemaîntîlnite.” (Liviu Petrescu, *op. cit.*, p. 88.)

precipitări de ape roșii, și scocuri și vaduri, pe care Maxențiu, ca un turist tragic, le vizita cu de-amănuntul, în fiecare zi pe alte climate." (*Concert din muzică de Bach*.) Bolnavul are de luptat cu realitatea fantastică a propriului său organism, pe care se forțează s-o oblige a nu izbucni la suprafață, descalificându-l astfel din punct de vedere monden, prin declararea bolii. Luciditatea intensificând drama, Maxențiu suferă îndoit cunoscând răul dinăuntrul său. Efortul făcut pentru a purta masca omului sănătos îl epuizează: „Dacă Maxențiu azvârlea la tenis o minge, mișcarea era dublată de cea care trebuia să amortizeze efortul, și tot așa mereu. Apoi, orice conversație, orice gând se suprapunea gândurilor ce avea despre boala lui, monologului nesfârșit cu sine. De i se vorbea pe când el recapitula ceea ce simte în acel moment, îi trebuia o dublă încordare; de i se cerea să privească ceva, atunci când el supraveghea mișcări lăuntrice, era tulburat." (*Concert din muzică de Bach*.)

Bolile și bolnavii abundă în romanele Hortensiei Papadat-Bengescu: tuberculoza lui Maxențiu, cancerul Lenorei, miocardita lui Drăgănescu, anemia Madonei etc., spre a nu mai vorbi de variatele nevroze.³³ Meritul scriitoarei nu constă însă atât în descrierea minuțioasă a simptomelor, cât în analiza fină a legăturilor complexe dintre fizic și psihic. În roman boala nu este interesantă sub aspectul său medical, ci prin calitatea ei de revelator al conștiinței³⁴. Romanciera urmărește ecoul fiziologicului în psihic³⁵. Această calitate

³³ „Romanele sale ne divulgă zguduitorul adevărat «spital al amorului» (...)” (Pompiliu Constantinescu, *Romanciera femeilor*, în volumul *Romanul românesc interbelic*. Editura Minerva, București, 1977, p. 79.)

³⁴ Subliniind „însemnătatea capitală a descoperirii domeniului iraționalului (a subconștientului și a inconștientului)”, Șerban Cioculescu afirmă că întreaga literatură a Hortensiei Papadat-Bengescu „provine din stăpânirea resorturilor nedesluite ale structurii psihologice noi și se integrează strălucit în preocuparea generală a culturii moderne de a limpezi actele conștiinței, la lumina iraționalului și a subconștientului.” (Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 378—379.)

³⁵ „În capacitatea excepțională de a urmări concomitent declinul biologic și reflexele în conștiință, Hortensia Papadat-Bengescu nu are egal în literatura română.” (Const. Ciopraga, *op. cit.*, p. 152.) „Problema centrală a operei atât de complexe a Hortensiei Papadat-Bengescu ni se pare a fi aceea a relației dintre latura fizică și latura morală a personalității.” (Liviu Petrescu, *op. cit.*, p. 106.)

este vizibilă, de exemplu, în analiza crizelor lui Drăgănescu : „Numai atunci cînd avea bătaile acelea dezordonate în piept, atunci se dezordonau și ideile lui despre tot, și toate împrejurările din urmă se loveau unele de altele într-un joc de neliniște, la fel cu neliniștea din organism. Apoi cădea într-o toropeală morală, deodată cu o amorțeală a trupului (...).” (*Drumul ascuns*.) Arta scriitoarei constă și în relațiile pe care le stabilește între omul biologic și omul social ; sînt personaje, ca Maxențiu, care fac eforturi să-și ascundă boala, în timp ce pentru altele internarea în sanatoriul doctorului Walter constituie un lux și o dovadă de bun gust³⁶.

Influențe naturaliste se manifestă și în preocuparea Hortensiei Papadat-Bengescu pentru ereditate, care îl interesa și pe Liviu Rebreanu în *Ciuleandra*. Dar romanciera nu urmărește în ereditate determinismul mecanic, repetarea de către copii a trăsăturilor părinților, ci tocmai abaterile de la normă, rezultate ale unor împerecheri insolite (ca, de exemplu, aceea a Lenorei cu zidarul italian cu sînge african), subiecte de experiment. Este adevărat că, după cum spune G. Călinescu³⁷, literatura Hortensiei Papadat-Bengescu „este o expresie a ororii de încrucișat”, dar scriitoarea manifestă în același timp o ciudată atracție pentru un astfel de caz (Mika-Lé, Sia) sau pentru ascendențele incerte. În admirație față de propria lui persoană, Lică se gîndește : „Sora lui, Lenora, făcuse o drăcie de fată, prîslea, cu un italian de pe schele, pe el cu cine-l făcuse mă-sa lui, cu ce țigan de șatră ; presupunerea îi părea plăcută, firească.” (*Rădăcini*, vol. I.) Nu sîntem departe de presupunerile pitorești și poetice făcute de Tudor Arghezi în legătură cu genealogia „Fătălăului”.

Supărată pe Drăgănescu, care i se pare indelicat prin refuzul de a lua o hotărîre, Elena se teme că Ghighi, copilul, îi va semăna, și, odată ce nu a ținut seama de teoria lui Nory despre „selectarea tatălui”, încearcă să-l salveze pe băiețel, printr-o educație severă, de amenințările „degradării fizice și morale”. Plăpînd, de o sensibilitate care, pe fundalul crizei de la pubertate, îl va împinge la sinucidere,

³⁶ La aceste personaje se referă Dana Dumitriu cînd scrie : „Lumea romanelor Hortensiei Papadat-Bengescu, obsedată de protocol, are și snobismul infirmității”. (Dana Dumitriu, *op. cit.*, p. 200—201.)

³⁷ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 655.

Ghighi distilează din neamurile de negustori și arendași ale Drăgăneștilor și Hallipilor, numai sevele maladiv de fine. Și nu este doar o întâmplare că asupra creșterii lui veghează umbra artistului Marcian. „Prin nici un firicel Ghighi nu ținea de părinți, de strămoși... dar transformările... cu ele ce facem? Sfiala de sine a lui Drăgănescu, sfiala lui de Elena nu era oare originea spaimei de viață a copilului? (...) o lege întortocheată, care deviază, filtrează atavismele”. „Doar trebuia odată să înceapă și în neamul lor noblețea nervilor subțiați, violoncelul sensibilității pe care o chema isterie...” (*Rădăcini*, vol. II.) Ghighi reeditează, *mutatis mutandis*, cazul lui Hanno Buddenbrook.

În opera Hortensiei Papadat-Bengescu apar și alte cazuri de lipsă de asemănare între părinți și copii sau între alți membri ai aceleiași familii. De altfel nici unul din membrii familiei Hallipa nu seamănă cu altul: contrastul dintre pătimașa Lenora și Elena cea gravă sau singularitatea surprinzătorului Lică Trubadurul sînt numai cîteva exemple³⁸.

Întregul ciclu al Hallipilor este străbătut de două perechi de surori: Elena și Mika-Lé, Dia și Nory. Elena și Dia sînt fiicele legitime, grave și echilibrate, de o frumusețe statuară și cu un puternic simț al datoriei și convențiilor sociale. Nory și Mika-Lé sînt bastardele; cu fizic ingrat amîndouă, mobilă, inteligentă — una, perversă, ingenioasă în rău — cealaltă³⁹. Dintre toate, Nory, copilul natural, va fi aceea care va porni cu toată hotărîrea să regăsească rădăcinile, să reînnoade firele tradiției, ca o compensație a ascunsului său complex de inferioritate.

³⁸ „Incoerență? arbitrar? credem că nici una, nici alta, ci numai lipsă de sistem și preocupare de adevăr sufletesc; deoarece mai în toate familiile se recunosc asemenea așchii căzute departe de trunchi, omogenitatea fiind o operație abstractă a spiritului ordonator, în timp ce nesimilitudinea este în ordinea naturii și a adevărului.” (Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 377—378.)

³⁹ „Cu aptitudini incestuoase și de vagabondaj, Mika-Lé ca și Sia, de altfel, e o variantă feminină a lui Mitu din *Păcat de Caragiale*, copil din flori degenerat (...). Un rol dizolvant îl au copiii păcatului în primele romane ale Hortensiei Papadat-Bengescu, spre deosebire de Nory din *Rădăcini*, care nu destramă, ci adună în jurul ei atît familia, cît și bunurile materiale, risipite ale acestei familii.” (Valeriu Ciobanu, *Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura pentru literatură, București, 1965, p. 192.)

Evoluînd în timp, personajele celei mai importante opere a Hortensiei Papadat-Bengescu dobîndesc un plus de complexitate prin încadrarea lor în ciclul romanesc. Principalele personaje capătă adevăratul contur abia în finalul ciclului Hallipilor. La începutul acestuia, *Fecioarele despletite* este romanul unui scandal casnic; rolul său este de a înnoda firele ciclului, introducînd în scenă personajele, fie direct, fie prin aluzie la ele: Lenora, frumoasa și despotica soție a stăpînului Prundenilor, Doru Hallipa, copiii lor, Elena, Coca-Aimée și cei doi gemeni, Mika-Lé, copilul din flori al Lenorei, fratele acesteia din urmă, Lică Trubadurul, și verișoara lor, doctorița Lina Rim, cu soțul ei, profesorul Rim. Două personaje din afara familiei, Nory Baldovin și Mini, circulă printre ceilalți eroi, aflînd și comentînd pentru cititori faptele, ce țin mai mult de dramă decît de roman. Nory este un personaj care va dobîndi o importanță sporită pe parcursul ciclului, în timp ce Mini va fi scoasă din scenă. Sînt pomenite în *Fecioarele despletite* personaje care vor prinde contur abia în romanele ulterioare: Walter, din *Drumul ascuns*, și Dia, din *Rădăcini*.

Dacă *Fecioarele despletite* este un roman construit liniar, urmînd privirea personajului martor, Mini, *Concert din muzică de Bach* și *Drumul ascuns* au o construcție mai complexă, urmărind alternativ mai multe destine. În *Concert din muzică de Bach* este prezentată soarta familiei Rim, în care pătrunde, ca un element de disoluție, Sia, fiica naturală a „bunei Lina” cu Lică Trubadurul. Sînt urmărite apoi sforțările de a parveni ale Adei Razu, „făinăreasa” căsătorită cu muribundul prinț Maxențiu pentru titlul acestuia și cucerită de farmecul plebeu al lui Lică. În sfîrșit, sînt descrise pregătirile făcute de Elena Drăgănescu pentru concertul din muzică de Bach, precum și începutul iubirii dintre ea și muzicianul Victor Marcian. Acest concert constituie punctul culminant al romanului și este precedat de înmormîntarea Siei, la care participă toate personajele cărții, preocupate fiecare de destinul său.

În *Drumul ascuns* este urmărită, alternativ, într-o construcție savant echilibrată, soarta familiilor Walter și Drăgănescu. În fiecare dintre ele se destramă un cuplu și se formează un altul, paralel cu boala și moartea unuia din componenții primei perechi. Drumurile ascunse sînt paralele:

pe de o parte boala Lenorei și apropierea Cocăi-Aimée de Walter în vederea consfințirii posesiunii ei asupra palatului Borodin cu tot ce înseamnă el ca reușită socială, pe de altă parte moartea lui Drăgănescu și viața comună a Elenei cu Marcian.

Mai stufos, romanul *Rădăcini* a nemulțumit mulți critici. G. Călinescu afirma: „Luat sub absolutul artistic, romanul e lipsit de valoare.”⁴⁰ V. Ciobanu îl considera „romanul a trei maniace (...), cu totul lipsit de semnificație umană sau socială”⁴¹, iar Const. Ciopraga scria că „arborescența, debitul bazat pe amplificări în serie, se substituie adâncimii.”⁴² Aprecieri favorabile au făcut E. Lovinescu, Șerban Cioculescu și Al. Piru. „Altele sînt încheierile firești ale frumosului și puternicului roman *Rădăcini*, nota Șerban Cioculescu în studiul său din 1938. Cu această masivă lucrare, H. Papadat-Bengescu și-a sfărîmat limitele, reale sau numai aparente, ale viziunii sale epice, mărginite la suprastructura noastră socială, de derivație galică. Arta d-sale a pogorît pe pămînt, în mijlocul unor realități mai generoase, mai vitale decît universul teratologic din primele trei romane (...).

Cu această creație a lui Nory, H. Papadat-Bengescu înscrie una din marile înfăptuiri, de ordin epic, ale literaturii noastre.”⁴³

Al. Piru afirma într-un articol din 1939:

„*Rădăcini* încheie o vastă spiritualitate. Operă de mare înțelegere a manierei lui Proust, romanul suferă totuși de absența unei structuri mai organizate, de abundența unor detalii nesemnificative, de o motivare mai amplă. Alături de *Patul lui Procust* al d-lui Camil Petrescu poate fi însă considerat ca o creație deosebită, desfăcută de condițiile efemere ale modei și care va înfrunta vremurile.”⁴⁴

Lipsesc, într-adevăr, din *Rădăcini*, concentrarea și planul riguros al celor două romane anterioare ale scriitoarei, dar, odată înfrînt la lectură obstacolul masivității și al stilului adesea stîngaci și împănat cu franțuzisme, romanul își vă-

⁴⁰ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 658.

⁴¹ V. Ciobanu, *op. cit.*, p. 233.

⁴² Const. Ciopraga, *op. cit.*, p. 233.

⁴³ Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 383—384.

⁴⁴ Al. Piru, H. Papadat-Bengescu, *Rădăcini*, I—II, roman în *Jurnalul literar*, an. I, nr. 1, 1 ianuarie 1939, p. 3.

dește valoarea. Admirația lui Nory pentru sora ei, Dia, și încercarea „feministei“ de a reface ea, bastarda, domeniul patern; raporturile ambigue dintre Dia și guvernanta ei, Madò, care o domină și de dincolo de moarte; devotamentul Elenei pentru moșia Prundeni și moartea lui Ghihi; avatarurile cuplului Caro-Madona; tribulațiile Anetei Pascu; reconstituirea trecutului Diei și al lui Nory; toate acestea includ pătrunzătoare observații psihologice și reușesc să dea impresia vieții, nu concurând starea civilă, ci sugerând o lume bolnavă în căutarea singurului sprijin pe care îl mai vede posibil: regăsirea rădăcinilor, a legăturilor de ereditate și tradiție cu trecutul. Lumea romanului este una fără naturalețe, stingându-se din lipsă de vitalitate, în ciuda încercărilor de redresare, și simbolizând apusul unei societăți. Această lume este însă lipsită de sentimentul propriei sale tragedii: „Rimii, ce e drept, nu erau din aluat tragic“ (*Concert din muzică de Bach*). „Sentimentele triste și grave, ca și stofele de culori închise n-o prindeau pe Aimée“ (*Drumul ascuns*).

Privit în perspectiva întregului ciclu, romanul *Rădăcini* își dezvăluie legăturile cu romanele anterioare, luminându-le la rîndul său printr-o mai bună înțelegere a destinului unor personaje, aici aflîndu-se nu numai momentul ultim al evoluției lor, ci și trimiterile în trecut. Nory se dovedește firul conducător prin întreg ciclul Hallipilor. În *Rădăcini*, toate celelalte personaje apar raportate la ea. Din colportoare — în romanele anterioare —, Nory preia aici rolul lui Mini din *Fecioarele despletite*, acela de personaj martor: „Elena reprezenta adolescența trecută în preajma Hallipilor. (...) Apoi juneța de studentă, aceea totalizată pe axa Caro-Madona, cei doi care acum erau iarăși atîta de actuali... Pe urmă devenirea ei socială în mediul Walter—Rimii—Drăgănescu și anexele. Mediul «ardente» — îl chema Nory în retrospectivă, fiindcă toți flambase cu torțe sau pe rug, afară de ea... Poate că și ea...“

Planul cel mai apropiat, cel care avea mai puțină perspectivă tocmai fiind prea apropiat, fusese oaza de pe Izvor; oaza a cărei liniște nu putuse atinge, totuși, absolutul, ale cărei frontiere nu fusese intangibile...“ (*Rădăcini*, vol. II.)

Într-adevăr, casa de pe strada Izvor reprezintă pentru Nory un succedaneu al casei natale și onirice despre care vorbește G. Bachelard. Este singura locuință în care „fe-

minista", nelegată pînă atunci de nici un cadru cu valori de intimitate, descoperă semnificația cuvîntului „acasă” : „Casă !... Un ecou obsedant !... Noutate încă proaspătă... Casă... Acasă ! Nu despre o cameră dintr-o pensiune, nici despre camera de hotel cu luna, ci despre un cămin adevărat”. Odată cu casa, Nory dobîndește și o familie : mama și sora. În romanul *Rădăcini* Nory este singurul personaj din ciclul Hallipilor care are sensul intimității căminului. Casa din Izvor, întrupare tîrzie a reveriilor ei, este mică (în opoziție cu palatele impersonale ale parveniților din romanele anterioare) și asociată senzației de liniște⁴⁵. Nory preferă „umbra de chilie”, pe care și Bachelard o consideră favorabilă reveriei prin relația pe care o stabilește cu casa onirică : „Pentru că trăiește în noi o casă onirică, alegem un colț întunecos al casei natale, o cameră mai ascunsă.”⁴⁶ Prezența treptelor⁴⁷ accentuează, în viziunea filozofului francez, impresia de intimitate : „Cîteodată ajung cîteva trepte pentru a da profunzime onirică unei locuințe (...).”⁴⁸

Vorbeam, în cazul casei de pe Izvor, de un succedaneu, întrucît pentru bastarda Nory lipsa unei adevărate case natale a constituit o notă distinctivă în plus a condiției ei sociale ; copilăria i-a fost împărțită între conacul boierului Dinu Baldovin, tatăl ei natural, casă funcționînd în același timp ca o atracție și o interdicție, „conacul doi”, locuit de mama sa, și casa Trînilor, a bunicilor, adevăratul lăcaș de tihnă și intimitate.

Casa onirică își face o singură dată apariția în roman, și atunci nu sugerînd senzația de odihnă, ci ostilă, reprezentare a coșmarului generat de febră : „...Camerile sînt foarte mari și goale și se desfac una din alta ca unele cutii... dar albe, foarte albe și curate... În loc de uși au grile, ceea ce e mult mai comod... se ridică, se lasă după voie... au la nevoie lanțuri și lacăte...” (*Rădăcini*, II.)

Ciclul românesc al Hallipilor a fost creat, după toate probabilitățile, fără un plan prestabilit, scriitoarea fiind tentată pentru romanul următor de destinul unuia sau mai

⁴⁵ „Pe vremuri Nory trăise în case zgomotoase pînă la tumult. (...) Casa lor de pe Izvor era în schimb liniștită pînă a fi monotonă (...).”

⁴⁶ G. Bachelard, *op. cit.*, p. 102.

⁴⁷ „Treptele erau numai trei, curate (...)”. (*Rădăcini*, I.)

⁴⁸ G. Bachelard, *op. cit.*, p. 105.

multor personaje din romanul încheiat. Această impresie de însăilare superioară o lasă și cuvintele tipărite de Hortensia Papadat-Bengescu la începutul primelor sale romane, *Fecioarele despletite* și *Concert din muzică de Bach*: „Acest roman s-a citit pe măsură ce a fost scris și a fost lucrat pe măsură ce s-a citit în ședințele literare ale cercului *Sburătorul* (...)” Unitatea ciclului a fost un rezultat probabil nescontat, dar cu atât mai impresionant ⁴⁹.

În discuțiile asupra operei Hortensiei Papadat-Bengescu s-au făcut frecvente referiri la Marcel Proust. Anton Holban vedea asemănările în „evoluția unui gust pentru a căpăta noi țeluri, uneori contrarii”, care „e de esență proustiană”, precum și în „obiceiul de a da toate explicațiile posibile unei chestiuni.” La Proust însă „analiza este ceva incomparabil mai profund, lucrând pe un teren mai vast, utilizând observația meticuloasă.” ⁵⁰ G. Călinescu respingea orice comparație cu metoda lui Proust. („S-a vorbit în legătură cu opera Hortensiei Papadat-Bengescu de «metoda proustiană». Nimic din asta în realitate.”), găsind o posibilitate de apropiere între cei doi scriitori numai pe terenul investigațiilor sociale: „Arta scriitoarei constă în surprinderea dramelor ascunse sub calmul convențiilor mondene, a murdăriilor lustruite. Din acest punct de vedere se poate vorbi de Proust.” ⁵¹ T. Vianu remarcă la Hortensia Papadat-Bengescu „stilul scormonitor” al lui Proust: „Uneori analizele acestea, pătrunse de numeroase elemente sensoriale, dobândesc largi dezvoltări, încât un singur gest sau o singură reacție sufletească este intens urmărită, aprofundată în toate laturile ei, printr-o metodă de istovire a amănuntului psihologic, prin bogate asociații în jurul unui punct infinitesimal, care, multiplicând senzația prin reflecție, amin-

⁴⁹ „Ideea se cristalizează pe parcurs, romanele Hortensiei Papadat-Bengescu n-au pornit de la un plan prestabilit, ci s-au orientat într-un «ansamblu», s-au contopit în «conglomeratul urban» (...) potrivit unui capriciu creator care o atrăgea când spre un personaj, când spre altul, curioasă să-i descifreze taina ascensiunii sau a prăbușirii, mai mult decât să lumineze în spirit zolist determinismul strict al degradării unei familii.” (Mircea Zăciu, *Hortensia Papadat-Bengescu și romanul de analiză*. Universitatea București. Cursurile de vară și colocviile științifice, Sinaia, 25 iulie — 25 august 1966, p. 18.)

⁵⁰ Anton Holban, *op. cit.*, p. 30—31.

⁵¹ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 656.

tește de aproape tehnica ingenioaselor analize ale lui Marcel Proust.⁵² Constantin Ciopraga observa că Hortensia Papadat-Bengescu vrea, ca și Proust, „să surprindă *fluidul*, traseul de la somnul conștiinței la stările de veghe“, dar conchidea că „«proustianismul» ține, la prozatoarea *Concertului...*, nu atât de metodă, de perspectiva strict psihologică, cât de apropierea între mediile descrise.“⁵³ Referindu-se la *Rădăcini*, Silvian Iosifescu nota că „proustianismul este aproximativ.“⁵⁴ Dana Dumitriu releva ideea „metaforei ca expresie esențială a trăirii sensoriale, care se întâlnește atât la Proust cât și la Hortensia Papadat-Bengescu.“⁵⁵

Adevărul este că se poate vorbi mai puțin de influențe directe. Conform mărturiilor scriitoarei, aceasta ar fi cunoscut opera lui Proust abia după ce critica i-a atras atenția asupra unor similitudini cu propria ei creație. În *cântarea timpului pierdut* n-a entuziasmat-o: „O experiență totodată exclusivă și decisivă. Darul introspecției dus pînă la măsura sa liminară, poate dus la exces. Șansa de a fi fost indiscret, cu mare talent... Defectul snobismului îi limitează investigația.“⁵⁶

Chiar dacă nu este vorba de o înrîurire directă, asemănări există și se datoresc unor similitudini de structură creatoare și unei anumite atmosfere literare, unei anume evoluții a literaturii de investigație psihologică. Încă în *Fecioarele despletite*, romanul apărut în 1926, dar scris în 1924, memoria involuntară joacă un rol destul de însemnat în stabilirea legăturilor dintre momentele narațiunii. Următorul fragment amintește pasajul celebru, cheie a întregului ciclu *În cântarea timpului pierdut*, în care Marcel, călcînd pe un pavaj inegal din curtea familiei de Guermantes, re trăiește o senzație resimțită cu ani în urmă la Veneția: „Cînd se coborî din trăsură la poarta casei Rim, Mini lunecă ușor. Era un polei grozav. Mișcarea chemă de undeva, din legămîntul amintirii, pe alta la fel: o zi geroasă, întocmai ziua cînd sosise în cea dintîi iarnă după război în Cetate...”

⁵² T. Vianu, *op. cit.*, p. 208.

⁵³ Const. Ciopraga, *op. cit.*, p. 207, 210.

⁵⁴ Silvian Iosifescu, *op. cit.*, p. 180.

⁵⁵ Dana Dumitriu, *op. cit.*, p. 214.

⁵⁶ Apud Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 37.

(*Fecioarele despletite.*) Actul memoriei involuntare este provocat și de atmosfera inefabilă a unei dimineți. Mini este dotată, ca și personajul narator din opera lui Proust, cu o deosebită sensibilitate, care transformă cele mai mici modificări din mediul ambiant în trăiri afective: „În dimineața aceea, scoțînd nasul devreme pe fereastră ca să dea drumul zilei să intre în odaia ei adăpostită, Mini simți dintr-o dată, de la întâia privire rotită în jurul cerului cît încăpea între acoperișurile învecinate, simți de la prima răsufare cu care gusta aerul, de la prima lui aduimcare o asemănare și lesne își dădu seama anume care, atît era de fățișă.

Dimineața aceea era la fel ca cea dintr-un august trecut, cînd făcuse cu Lina și Nory o vizită la moșia Hallipa, o vizită într-adevăr neobicinuită în pomelnicul călătoriilor nevoite ale lui Mini, dar, mai ales, o dată însemnată în viața acelei familii.” (*Fecioarele despletite.*)

Astfel de evocări ale memoriei involuntare nu se întîlnesc numai la Proust. Procedul conexării unor senzații trecute cu altele prezente este comun mai multor scriitori preocupați de analiza psihologică.

Ceea ce îl distinge însă pe Proust de toți ceilalți este faptul că face din memoria afectivă cheia de boltă a întregii sale opere romanești, momentul privilegiat în jurul căruia se cristalizează toată materia epică. La Hortensia Papadat-Bengescu memoria involuntară este folosită ca mijloc de legătură între diferitele momente ale narațiunii. Pentru Walter, amintirea limbii germane auzite în copilărie, reprezintă prilejul unei constatări, doar vag colorată afectiv: „În voiaj, Walter se servea de limba germană; acum nu cuteza însă să ducă o conversație; ciripitul celor două fete îi da totuși reminiscențe ciudate. (...) Probabil tatăl lui, născut în România, dar de origine austriacă, vorbea uneori în casă nemțește, în orice caz Walter făcea deducția că există o muncă ciudată a celulelor memoriei care folosește anumite fire bune conducătoare în anumite împrejurări. Niciodată încă pînă atunci acele asonanțe nu i se iscase în melodia memoriei, și încă ilustrate cu imagini respective.” (*Drumul ascuns.*)

Ca și în opera lui Marcel Proust, în romanele Hortensiei Papadat-Bengescu muzica joacă un rol important. Un întreg roman se structurează în jurul pregătirii și executării

concertului din muzică de Bach, eveniment în același timp muzical și monden. Melodia concertului de Bach devine aproape materială în paginile Hortensiei Papadat-Bengescu, purtând în volutele ei sinestezii de sunet și culoare: „Pe temelia coardelor, notele punctau desenul grădinilor, arpegiile curbau colinele, și din cheia de sol, căderi de apă trimiteau un șopot fluid sau numai o pânză de răcoare, un păianjen vaporos ca răsfirarea fină a unui *jet d'eau*. Apoi seara cădea în acorduri minore peste cetăți.” (*Concert din muzică de Bach*.)

Ni-l amintim pe Swann ascultând andantele din sonata lui Vinteuil: „D'abord, il n'avait goûté que la qualité matérielle des sons sécrétés par les instruments. Et ç'avait déjà été un grand plaisir quand, au-dessous de la petite ligne du violon, mince, résistante, dense et directrice, il avait vu tout d'un coup chercher à s'élever en un clapotement liquide, la masse de la partie du piano, multiforme, indivise, plane et entrechoquée comme la mauve agitation des flots que charme et bémolise le clair de lune.”⁵⁷

Atât Proust, cât și Hortensia Papadat-Bengescu au profitat la începuturile lor de lecția simbolistă, a acelor fine și prețioase poeme în proză care încercau să surprindă, prin sinestezii, limbajul secret al firii și realitățile ei ultime. Evoluția prozei Hortensiei Papadat-Bengescu repetă ontogenetic filogenia romanului de analiză, care, după cum am arătat, își are una din rădăcini în symbolism. În *Ape adânci*, *Lui Don Juan*, *în eternitate...* sau *Femeia în fața oglinzii*, analiza se îmbină strâns cu lirismul, care adesea îi condiționează chiar prezența⁵⁸. Lirice sînt și unele analize din *Fecioarele despletite*, unde preocuparea pentru metafora calofilă este încă evidentă: „Mini, care, în loc să se hrănească ca de obicei din gândurile ei lăuntrice, care îi dau sucuri, privea lucrurile zise moarte, suna cu ciocanul întrebărei în fiecare din ele și le cerea să scoată din legătura inerției puțină viață ce aveau, acel singur atom viu, în jurul căruia erau solidificate. Le cerea să se muncească în somnul lor, în moartea

⁵⁷ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Gallimard, 1967, p. 249.

⁵⁸ „Este destul de greu atunci cînd studiezi procedeele de artă și valorile de stil în opera d-nei Hortensia Papadat-Bengescu să deosebești notațiile în care precumpănește viziunea și sensibilitatea, de acele în care predomină analiza.” (T. Vianu, *op. cit.*, p. 207.)

lor sincopală pentru a-i spune secretul pe care îl știau.“ (*Fecioarele despletite*).

După cum a observat E. Lovinescu, evoluția scrisului Hortensiei Papadat-Bengescu este evoluția de la panlirismul începuturilor spre obiectivarea marilor romane: *Concert din muzică de Bach* sau *Drumul ascuns*⁵⁹, opere în care romanul românesc de analiză psihologică atinge una din culmile sale⁶⁰.

Într-un tablou cubist, în portretele făcute de Picasso lui Ambroise Vollard și Kahnweiler, de exemplu, figura umană este descompusă într-o serie de suprafețe geometrice pe care privitorul trebuie să le sintetizeze nu numai prin simpla percepție, ci consimțind și la un efort intelectual de decodare a mesajului plastic încifrat. O formulă artistică asemănătoare, aplicată însă la literatură, folosește *FELIX ADERCA* în *Omul descompus*.

Persoana a doua, la care este scris romanul (folosită mai frecvent în romanele epistolare), este de fapt o persoană întâi deghizată, implicând dedublarea personajului central într-o ființă a trăirilor și alta a analizei. Felix Aderca folosește astfel o formulă originală în romanul românesc, reprezentând o variantă a celui tip de punct de vedere pe care Norman Friedman îl numește „omnisciența selectivă” și în care atât autorul cât și cititorul sînt limitați la cunoașterea prin intermediul minții unui singur personaj, situat într-un centru fix⁶¹. De fapt, interesul *Omului descompus* constă mai mult în formula narativă, decît în realizarea artistică.

Punctul de plecare al romanului este, conștient sau nu, apropiat de mitul platonician al androginului, ale cărui jumătăți, desprinse din unitatea primordială, se caută spre

⁵⁹ „În traiectoria literaturii doamnei Hortensia Papadat-Bengescu înregistrăm traiectoria literaturii române înseși, în procesul ei de evoluție de la subiectiv la obiectiv.” (E. Lovinescu, *op. cit.*, p. 238.)

⁶⁰ „Alături de Rebreanu, este întemeietoarea unei modalități moderne în roman: analiza psihologică, cu deosebire a zonelor obscure ale conștiinței (...). Prin mediul surprins și modalitatea recreării, romanul românesc cucerește — datorită Hortensiei Papadat-Bengescu — o dimensiune europeană.” (Z. Ornea, *op. cit.*, p. 543.)

⁶¹ Apud Bertil Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Almqvist & Wiksell, Stockholm-Göteborg — Uppsala, 1962, p. 25—26.

a reforma întregul. Se adaugă la această idee concepțiile moderne privind discontinuitatea persoanei. Personajul principal al romanului participă la arhetipul masculin, dar nu se poate împlini decât unindu-se cu complementul său feminin. Or, femeile întâlnite sînt doar ipostaze ale arhetipului și eroul nu se poate defini decât parțial și succesiv, prin raportare la fiecare dintre ele. Principalele personaje feminine ale cărții sînt Ema și Calypso. Iubirea eroului pentru Ema, femeia placid senzuală, de origine germană, a cunoscut două perioade distincte: una vag evocată și alta prezentată în cadrul cosmopolit și exotic al Parisului și al unei croaziere în arhipelagul grecesc. Ema are și ea, așadar, mai multe ipostaze: în cugetul bărbatului imaginea femeii din amintire se luptă cu cea a femeii reale, „și în ziua cînd Ema cea reală a biruit pe cea memorizată, te-ai înspăimîntat ca de o moarte a iubirii tale! Dar ai băgat de seamă că Ema, metamorfozîndu-se, se întregește doar (...).”⁶² Calypso, tînăra grecoaică, are și ea mai multe ipostaze: este Calypso cea voluntară și orgolioasă, apoi Calypso cea iubitoare și supusă, Calypso cea claustrată în casa din Calafat a mătușii sale și Calypso cea independentă de la Galați și București.

Spre deosebire de pictură, artă spațială, unde figurile se recompun din suprafețe existente simultan pe pînză, în roman personajul se compune din stările lui succesive. Iluzia volumului, a existenței reale, i-o dă proiecția stereoscopică, suprapunerea straturilor succesive; este însă doar o iluzie: „Dar de-ndată ce cojeai, pe rînd, înveliș eteric de înveliș eteric, vedeai că sufletul și trupul micii Calypso se pierdea... se pierdea... pînă înțelegeai deplin că în brațele tale ținuseși, în adevăr, în atîtea nopți, numai o nălucire.”

Bărbatul și Calypso sînt amîndoi conștienți că au nevoie unul de altul spre a tinde, în forme efemere, la unitatea originară: „Nici Calypso, nici tu — în vremea iubirei voastre la Calafat — nu erați atît de ipocriți ca să nu vă fi mărturist că tu trăiai din substanța ei și ea din substanța ta și dacă nu cereați niciodată să vă înțelegeți deplin asupra voastră înșivă, vă mulțumeați cu adevărul că cele mai scumpe din sentimentele fiecăruia erau parazitare pe cîte o slăbi-

⁶² Citatele sînt reproduse după: F. Aderca, *Omul descompus*, Editura „Ancora”. București, (f.a.).

ciune a celuilalt. Setea de glorie și orgoliul micii Calypso le plăteau cu nervii tăi, surmenați de atâtea nopți nedormite, în vagoane, și în iscodire de surprize amoroase; iar setea ta de autentificare a înrudirii micii Calypso cu un prototip din care Ema fusese până atunci chipul cel mai cuceritor, o plătea fina Calypso, mereu deșteptată, ațîțată și torturată.”

Căutarea arhetipului nu se reduce însă la ipostazele celor două femei. Pierzînd-o pe Calypso, eroul cutreieră, întovărașit de tînărul Gigel Ioanid, casele de toleranță, spre a găsi o femeie asemănătoare cu idolul lor. Într-o zi, la curse, bărbatul o întîlnește pe prințesa Adria care, instinctiv, îl recunoaște ca partener întru androginul prototip. Situația, invocînd și ideea metempsihozei, amintește de romanul lui L. Rebreanu, *Adam și Eva*, apărut în același an (1925) cu *Omul descompus*: „Prințesa Adria, nu mai încapă îndoială, era prin însușirile chipului și trupului de zeiță, cele două Ema și Calypso — ridicate la regalitate !...”

Te recunoscuse: privirea ei o mărturisise! Prin acea însușire specială a sufletului, care e altceva decît inteligență și n-are de unde să fie amintire, își recunoscuse oare fratele? Sau poate sufletul divinei Ema, călător pe mări, să fi vorbit vreodată despre tine sufletului religios al prințesei engleze? E sigur că aceeași lege care te legase de Ema și făcuse pe fina Calypso, cu voința ei lucidă să te recunoască și să te vrea, silise sufletul prințesei Adria să-și oprească tămîioara ochilor, cu cît mai multă bucurie și uimire, pe supta-ți figură !...”

Tema periplului în căutarea arhetipului feminin prin intermediul formelor sale imperfecte a fost reluată de F. Aderca în romanul *Femeia cu carnea albă*, unde domnul Aurel (căprarul Aurel din *Moartea unei republici roșii*) și vizitiul Mitru sînt replici ale eroului din *Omul descompus*, respectiv ale prietenului său, Gigel.

Ca Peter Schlemihl, care și-a pierdut umbra, „omul descompus” își caută unitatea:

„Om dezarticulat — cum te regăsești ?...”

Ema — pe totdeauna, totdeauna pierdută; prințesa Adria — abia atinsă cu privirile. Sufletul tău părea un continent înecat din care mai rămase deasupra apelor, în ceață, doar colțul de stei de marmură al micii Calypso.”

„Trăiești într-adevăr ?

Ai trăit vreodată ?

N-ai fost cumva risipit în alte câteva ființe... ?“

Discontinuității persoanei (ce ne face să ne gândim la Ulrich, personajul din *Omul fără însușiri* de Robert Musil) îi corespunde descompunerea epicului ; cronologia este intervertită ; călătoria cu trenul, iarna, spre Calafat, la Calypso, este povestită înainte de a se prezenta începutul iubirii pentru ea, precedat în roman și de episodul mai târziu al întâlnirii la Galați. La fel, visul cuprinzând conferința lui Ilariu despre Ibsen este anterior relatării episodului real al conferinței.

Critica a văzut în această renunțare la cronologie o influență proustiană⁶³. Dar, în romanul lui F. Aderca, legătura dintre episoade nu se face pe baza asociațiilor memoriei afective. Este vizibilă voința lucidă a autorului de a adera la o formulă, de a interverti momentele narațiunii, de a realiza un puzzle, acel joc în care trebuie să formezi un tablou dintr-o mulțime de bucățele de carton ce se îmbină unele în altele. În aceasta constă originalitatea romanului. Odată imaginea reconstituită de către cititor și firul epic reînnotat, avem în față o tradițională poveste de dragoste, puțin desuetă prin lirismul ei, pe alocuri retoric, minulescian, și prin finalul ce amintește de *Doamna cu camelii*, dar frumoasă prin elanurile ei autentice.

⁶³ „Mai ajută însă la impresia de luminoasă obscuritate și adoptarea «ultimei noutăți» a psihologiei proustiene, după care faptele nu sînt expuse în înșiruirea lor cronologică, ci pe baza asociațiilor după natura stărilor sufletești pe care le-au trăit.” (E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane, 1900—1937*. În *Scrieri*, 6, Editura Minerva, București, 1975, p. 259). „(...) în romanul acesta adoptă tehnica proustiană, a asociațiilor psihice, în care puterea centrifugală, uimitor iradiantă a sensibilității strînge din depărtări de timp disparate un fascicol sugestiv de impresii congenere, integrînd un sentiment de o lumină cvasi magică.” (Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, 1, Editura pentru literatură, București, 1967, p. 2). „(...) autoanalistul de tip proustian cu *Omul descompus*” (Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, vol. II, Editura pentru literatură, București, 1968, p. 222). „În *Omul descompus*, F. Aderca încearcă să aplice o tehnică proustiană a narațiunii, rupînd desfășurarea obiectivă a întâmplărilor și grupîndu-le după capriciile asociațiilor în-tîmplătoare din memorie.” (Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 459.)

O personalitate incertă, care se caută, este Călin Adam, personajul-narator din romanul *Interior* de CONSTANTIN FĂNTĂNERU. Disoluția personalității se datorește, în cazul lui, extremei tinereți⁶⁴, dar este accentuată de o „dezorganizare clinică.”⁶⁵ Tînărul, care se confesează în accente violent lirice, este plin de contraste ; alternînd între iubire și ură, afirmînd și negînd. Orgolios, se bate cu un fost coleg de școală care se mirase văzîndu-l că-și risipește iarbă pe trup spre a-și acoperi sărăcia vestimentației. Timid și mîndru în același timp, Călin se grăbește să curme de la început orice legătură cu o fată, făcînd gesturi frumoase și stranii ; unei tinere împreună cu care merge în convoiul unei înmormîntări și care îi arată simpatie, îi dăruiește un nasture. Ca și alți reprezentanți ai generației sale, Călin Adam luptă împotriva propriei emotivități : „Eu mă refuz emoției, mă retrag cu violență, cu mîndrie”⁶⁶. În schimb, *Adelaide* de Beethoven îi produce depresiuni și îl face să plîngă. Eroul are conștiința apartenenței la o generație, cultivînd însă solitudine : „Recunosc, sînt poate un ins dificil, într-o «generație» dificilă. Numai de mine mă apropii.”

Călin Adam are în copilărie antecedente care vesteau o dereglare nervoasă : „Sînt un ins neliniștit ; de copil am fost neliniștit, (...) unele rude voiau să creadă că din prea multă neliniște m-am îmbolnăvit. Sugerau mamei să mă prezint unui doctor alienist.” „Ajunsesem violent și neurastenic.” Iritabil și mizantrop, adolescentul resimte „o plăcere infinită” doar la ideea morții.

Extrem de vulnerabil din punct de vedere afectiv, personajul are o mare sete de afecțiune, pe care și-o revarsă asupra naturii și asupra ființelor inocente și pure : animalele și copiii. Natura plină de viață pare să-l vindece de nevroze. Întreg romanul se desfășoară în peregrinări prin parcuri, pe malul Dîmboviței și prin mahalalele invadate de verdeața crudă a primăverii, evocate în tonuri expresioniste, nu lipsite de stîngăcii :

⁶⁴ „*Interior* de Constantin Fântăneru este un jurnal liric, analizînd psihologia incertă a «generației noi», adică în fond a tînărului universal.” (G. Călinescu, *op. cit.*, p. 878.)

⁶⁵ Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 533.

⁶⁶ Citatele sînt reproduse după : Constantin Fântăneru, *Interior*. Editura „Cultura Națională”, București, (f.a.).

„Mă electrizează hlizirea senină a unui cer ca din pânză de safir. Iarăși viața se țese așa, ca-n fitece zi, cu puteri sfidătoare. Înalt fruntea spre cerul lînced. Eu și el, mituri veritabile surîdem arlechinic. Trăiesc înviind din rușinoasă tristețe, din deznădejde uneori iremediabilă, după zone de naivitate, ca o descalificată pasăre Phoenix.“

Mîngîierea unei căprițe sau salvarea unui șoricel de la înec îi dau extaze, punîndu-l, panteistic, în contact cu divinitatea. Între el și copii există puternice legături afective. Copiii gazdei, Cati și Gabi, care se joacă în camera lui, sau țigănușul pe care îl plimbă cu barca îl înțeleg și se simt atrași de el. Cu Lili, alias Cania, orfana unei dansatoare, face planuri de căsătorie, deși fetița are abia doisprezece ani. Călin se înțelege bine și cu oamenii simpli și naivi: bătrîna sa gazdă din mahala sau Pîrvu, îngrijitorul bisericii Schitu-Măgureanu. Narațiunea cuprinde și momente de teribilism, prevestind pe alocuri literatura absurdului. Astfel, Gabi leșină atunci cînd Călin îi spune că imaginea Sfîntului Duh dintr-o Biblie ilustrată reprezintă „sufletul lui Dumnezeu“. (Tema imaginii misterioase, care exercită o atracție de neînvins asupra oamenilor, apare și în piesa lui Eugen Ionescu, *Ucigaș fără simbrie*, unde nimeni nu rezistă tentației de a privi „fotografia colonelului.“)

Călin Adam trăiește o criză a identității; imaginația, visul și demența îl fac să piardă sentimentul întregului, simțindu-se dezmembrat în personalități multiple: „Necazul nu mi-e senin, încît să devin stăpîn pe el; cînd mă simt slab, suferința mă copleșește, un soi de demență mă dezorganizează; mă divid în personalități în care nu mă recunosc.“ Revenirea la realitate după un vis cu ochii deschiși necesită reconstituirea personalității dizolvate în imaginație: „(...) trecui imediat în fața unei oglinzi din perete, unde procedai cu tehnică amănunțită la reconstituirea mea. Mă adunai bucată cu bucată, în urma unei catastrofale risipiri în vis.“

Trăirile personajului alternează între realitatea în care este prizonier și depășirea ei prin trecerea într-o irealitate sau subrealitate care îi aparține pe deplin, fiind creația imaginației lui. Ideea este exprimată destul de confuz: „Pierdeam simțul lucrurilor pas cu pas. Îmi părea viața un joc, un rit al fanteziei și nu știu ce condițiuni caduce și mediocre îl păstrau neliber. Or, măcar că sînt așa, trec clipe cînd

starea mea se revelă într-un har. Mă «proclamă» liber, nimănui n-am să dau socoteală de «personalitatea» mea, astfel că zona irealității, spre care mă mîină structura mea intimă, devine exclusiv un domeniu particular (...). Înclinării spre vis se alătură efortul cotidian de a fi absent din iazma promiscuității. Începe a mihi a doua realitate, dincolo, mie doar consubstanțială; realitatea știută n-are acces spre aceea în care trăiesc literalmente dematerializat și fantast.”

Contraponderea trăirii în imaginar se găsește, ca și la alți analiști, în infuzia de vitalitate a naturii, reprezentată în acest caz printr-un arbore: „Bag de seamă, privind coaja unui arbore, un minut, că o energie de mare utilitate se declanșează în simțuri. Mă împinge în arbore un curent irezistibil. Substanța unei liniști supranaturale se răspîndește în spirit. (...) Iată: că iubesc realitatea.”

Cu toate gesturile lui retorice și teribilismele sale, cu toate frecvențele confuzii și neglijențe formale, romanul *Interior* este interesant întrucît (și numai întrucît) reprezintă documentul unei sensibilități.

Inconsistența personalității ia la M. BLECHER aspecte ontologice. În cartea sa atît de modernă, greu de denumit roman, *Întîmplări în irealitatea imediată*, scriitorul rememorează o copilărie și o adolescență trăită sub imperiul obiectelor. Hipersensibil, el nu este un om al faptei și, sub acest aspect, epicul îi este refuzat. Construiește însă în imaginație o realitate fantastică pe care o resimte senzorial. Astfel, anumite spații (poiana din parc, o surpătură de mal, camerele închise) sînt adevărate capcane, în care, scufundîndu-se, naratorul este cuprins de o inevitabilă criză cu un leșin care îl transportă în irealitate, stare asemănătoare celor ale lui Roquentin din romanul lui J. P. Sartre, *Greața*.

Eminescu a dat, în *Sărmanul Dionis*, expresie literară relativității percepției, trăgînd din ea toate consecințele ce se impun în planul fantasticului: „...și tot astfel, dacă închid un ochi, văd mîna mea mai mică decît cu amîndoi. De aș avea trei ochi, aș vedea-o și mai mare, și cu cît mai mulți ochi aș avea, cu atîta lucrurile toate dimprejurul meu ar părea mai mari.” La M. Blecher, obiectul perceput ajunge să ocupe întreaga conștiință a celui aflat în fața lui, minînd ideea de personalitate, modelîndu-și el însuși receptorul:

„Cînd privesc mult timp un punct fix pe perete mi se întîmplă cîteodată să nu mai știu nici cine sînt, nici unde mă aflu. Simt atunci lipsa identității mele de departe ca și cum aș fi devenit, o clipă, o persoană cu totul străină.“ Limita între persoana reală și personajele imaginare care o înlocuiesc în anumite momente (sub influența spectacolului cinematografic, de exemplu) este foarte instabilă. În gîndirea magică, portretul unei persoane deține ceva din esența acesteia și acționînd asupra imaginii se acționează, indirect dar eficient asupra modelului ei. Blecher evocă sentimentul străniu care l-a cuprins văzîndu-și propria fotografie în vitrina unui fotograf ambulant. Senzația este aceea de dedublare a personalității, care, în ipostaza de fotografie, a călătorit prin locuri necunoscute ipostazei corporale: „Într-o clipă avui senzația de a nu exista decît pe fotografie. Inversarea aceasta de poziții mintale mi se întîmpla în cele mai diferite împrejurări. Ea îmi venea pe furiș și îmi schimba dintr-o dată timpul interior.“

Senzația dedublării sub influența separației dintre existență și conștiința de sine, temă reluată și nuanțată de existențialiști, era exprimată, încă la începutul secolului al XIX-lea, de un precursor al sensibilității moderne, Maine de Biran: „Dès l'enfance, je me souviens que je m'étonnais de me sentir exister ; j'étais déjà porté, comme par instinct, à me regarder en dedans pour savoir comment je pouvais vivre et être moi.“⁶⁷

Sub forma lui Dan, Dionis, eroul romantic, străbătea spațiile astrale. Naratorul din proza lui Blecher evoluează într-o fantastică lume de „kitsch“-uri, de umile obiecte artificiale: „Mă impresionează astfel tot ce este imitat. Florile artificiale de pildă și coroanele mortuare (...). Pozele decupate cu cari copiii se joacă și statuile ieftine din bîlciuri“. Locurile privilegiate sînt acelea ale iluziei ieftine dar tulburătoare; bîlciul și panopticum-ul (evocat și de C. Fântăneru). Opera lui Blecher aparține, după cum a arătat Ov. S. Crohmălniceanu, „realismului fantastic“, reprezentat de Bruno Schulz și Robert Walser, dar mai ales de Kafka.⁶⁸ Or, în

⁶⁷ Apud Fernand-Lucien Mueller, *Histoire de la psychologie de l'antiquité à nos jours*, Payot, Paris, 1960, p. 333.

⁶⁸ Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 543.

opera lui Kafka, totul este cu atît mai straniu și mai apăsător, cu cît stilul este mai neutru, mai lucid, tot așa cum în tablourile lui Dali reprezentările fantastice sînt mai neliniștitoare în lumina calmă și egală care le învăluie decît sub un cer de furtună. De altfel, pentru Blecher, idealul scrișului îl constituie „transpunerea în literatură a înaltei tensiuni care se degajează din pictura lui Salvador Dali. Iată ce-aș vrea să realizez, — demența aceea la rece perfect lizibilă și esențială (...).”⁶⁹

În pînzele suprarealiștilor obiectele sînt dintre cele mai uzuale; neobișnuite sînt combinațiile lor: în celebra pictură a lui Man Ray, pe o masă de operație, se întîlnesc o umbrelă și o mașină de cusut. Imaginația lui Blecher dă unor astfel de obiecte cadrul și perspectiva în care ele devin neliniștitoare.

Naratorul se simte prizonierul materiei: „În jurul meu materia dură și imobilă mă înconjură din toate părțile (...); imensă și zadarnică, închizîndu-mă în ea din cap și pînă în picioare.” Lipsit de o personalitate precizată, lumea înconjurătoare îl invadează, fără ca el să poată rezista: „Între mine și lume nu exista nici o despărțire. Tot ce mă înconjură mă invadează din cap pînă în picioare, ca și cum pielea mea ar fi fost ciuruită (...). Lumea își prelungea în mine în mod natural toate tentaculele, eram străbătut de miile de brațe ale hidrei.”⁷⁰ O reprezentare concretă este imaginea noroiului care cuprinde, tot „ca o hidră”, casa Weber la înmormîntarea Eddei. Același noroi în care naratorul se cufundă cu delicii, într-o scenă memorabilă vizînd comuniunea, tratată ironic, cu elementul primar.

Analistul subtil care era M. Sebastian avea nostalgia pămîntului, simbol al certitudinilor. Personajul lui M. Blecher ar vrea (ca și cel al lui C. Fântâneru) să se identifice cu un copac aspru și simplu. Idealul îi este însă refuzat. Realitatea vulgară și banală îi interzice cantonarea în vis, într-o irealitate a frumosului și purității: „Fra acum ceva cert; lumea avea un aspect comun al ei în mijlocul căruia

⁶⁹ Scrisoare din 1934 către Sașa Pană, apud Nicolae Balotă, *M. Blecher și realitatea imediată a creației*, în volumul *De la Ion la Ioanide*, Editura Eminescu, București, 1974, p. 161—162.

⁷⁰ Citatele sînt reproduse după: M. Blecher, *Întîmplări în irealitatea imediată — Inimi cicatrizate*. Editura Minerva, București, 1970.

căzusem ca o eroare, niciodată nu voi putea deveni un copac (...) Toate lucrurile, toți oamenii erau închiși în trista și mica lor obligație de a fi exacti, nimic alta decât exacti. În zadar aș fi putut să cred că într-un vas erau dalii când acolo se afla o eșarfă. Lumea n-avea puterea de a se schimba cîtuși de puțin, era atît de meschin închisă în exactitatea ei, încît nu-și putea permite să ia eșarfe drept flori...”

„În jurul meu realitatea exactă mă trage tot mai jos, încercînd să mă scufunde.”

Emanuel, personajul autobiografic din romanul *Inimi cicatrizate*, este într-un mod mai concret prizonierul unei realități ostile; prizonier al unei boli necruțătoare, el trăiește culcat într-un corset de ghips, în universul bolnavilor de tuberculoză osoasă de la Berck sur Mer. Spre deosebire de *Întîmplări în irealitatea imediată*, romanul *Inimi cicatrizate*, scris la persoana a treia, tinde spre tipul de creație obiectivă. Bolnavii sînt personaje distincte, cu identitate proprie, fiecare trăindu-și altfel suferința: Ernest sau Quitonce, Tonio sau Isa. Romanul evocă, cu o autentică și acută intensitate, o lume organizată după modelul celei reale, dar sub imperiul bolii. Modelul a fost *Muntele vrăjit* de Thomas Mann.⁷¹ Lipsește însă dimensiunea simbolică a acestuia.⁷² Apar totuși și în *Inimi cicatrizate* elemente din cartea precedentă a lui M. Blecher, cum ar fi irealul în decor real: Viața bolnavilor de la Berck are cadrul și toate aparențele vieții obișnuite, cu deosebirea că protagoniștii o străbat culcați în cărucioare.

Vizînd straturile adînci ale unei conștiințe discontinui, analiza lui M. Blecher părăsește la un moment dat limitele investigației psihologice transformîndu-se într-un vizionarism lucid.

⁷¹ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 880.

⁷² Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 547.

VII. TIMP ȘI DURATA. MONOLOGUL INTERIOR

Romanul modern, în special romanul de analiză psihologică, a beneficiat prin intermediul lui Proust de teoriile lui Bergson privind durata. Timp trăit, creator, în care fiecare moment le conține pe toate cele care l-au precedat și deține virtualitatea momentelor ce-i vor urma, durata se opune timpului artificial fragmentat în ore, minute sau secunde. Valabil numai pentru știință, perceput cu inteligența, acest timp cronometric este inoperant din punctul de vedere al romancierului analist. Marcel Proust, a cărui glorie a fost de a fi introdus în roman o a patra dimensiune, temporală, spunea: „Le temps dont nous disposons chaque jour est élastique ; les passions que nous ressentons le dilatent, celles que nous inspirons le rétrécissent, et l'habitude le remplit.”¹

În *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Henri Bergson combătea iluzia pe care se sprijinea, după părerea sa, determinismul psihologic și anume faptul de a considera stările de conștiință ca unități distincte, ca un fel de atomi psihici supuși legilor asociației. Pentru el, „datele imediate ale conștiinței” revelă realitatea mobilă a duratei pure sau a timpului trăit, fuziune a elementelor impropriu numite „stări” de conștiință și pe care predecesorii săi le separau arbitrar. Căci nu este vorba de elemente cantitative, care să poată fi separate și numărate, ci de o continuitate a cărei aparentă multiplicitate este pur calitativă. Sînt momente eterogene, care se întrepătrund, se amestecă și se organizează astfel, încît nu pot fi percepute sub aspect

¹ Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Gallimard, 1967, p. 195.

cantitativ fără primejdia de a le denatura.² Pentru Bergson, durata pură este forma pe care o ia succesiunea stărilor de conștiință atunci când eul se abandonează trăirii, abținându-se de la a separa starea prezentă de stările anterioare. El nu are nici măcar nevoie să uite stările anterioare; este suficient ca, amintindu-și aceste stări, să nu le juxtapună stării actuale, ci să le organizeze în legătură cu aceasta, așa cum se întâmplă atunci când ne amintim, contopite, notele unei melodii.³ Modalitatea de legătură între diferitele momente ale acestei durate continue este „memoria-imagie”, opusă „memoriei-obișnuință”. Memoria duratei trăite se raportează la un ansamblu mobil de „amintiri pure”, care trăiesc și se păstrează în străfundurile conștiinței, ca niște „fantome invizibile”. Aceste amintiri constituie eul profund, ale cărui rădăcini sînt înfipte într-un inconștient, conceput (cu totul altfel decît la Freud) ca un belșug de viață.⁴

Găsind în ideile lui Bergson suportul teoretic al propriei sale sensibilități, Marcel Proust face din memoria involuntară o punte între prezent și trecut, un liant providențial al personalității dezmembrate în timp și un procedeu literar de reordonare a cronologiei fărîmițate a romanului. Obișnuința — spune Proust — slăbește totul, dar cea mai bună parte a memoriei noastre este stimulată în afara noastră, de atmosfera unei zile ploioase sau de mirosul închis al unei camere, pretutindeni unde regăsim din noi înșine ceea ce inteligența disprețuise, ultima rezervă a trecutului.⁵

² Cf. Fernand-Lucien Mueller, *Histoire de la psychologie de l'antiquité à nos jours*, Payot, Paris, 1960, p. 339—340.

³ Henri Bergson, *Oeuvres*, Presses Universitaires de France, Paris, 1959, p. 67, 68.

⁴ Cf. F.-L. Mueller, *op. cit.*, p. 343.

⁵ „Or, les souvenirs d'amour ne font pas exception aux lois générales de la mémoire, elles-même régies par les lois plus générales de l'habitude. Comme celle-ci affaiblit tout, ce qui nous rappelle le mieux un être c'est justement ce que nous avons oublié (...). C'est pourquoi la meilleure part de notre mémoire est hors de nous, dans un souffle pluvieux, dans l'odeur de renfermé d'une chambre ou dans l'odeur d'une première flambée, partout où nous retrouvons de nous-même ce que notre intelligence, n'en ayant pas l'emploi, avait dédaigné, la dernière réserve du passé, la meilleure, celle qui, quand toutes nos larmes semblent taries, sait nous faire pleurer encore. Hors de nous? En nous pour mieux dire, mais dérobée à nos propres regards, dans un oubli

Ca precursori ai lui Bergson și Proust în ceea ce privește familiaritatea cu propria durată, Albert Thibaudet indica analiști ca Montaigne, Saint-Simon, Sainte-Beuve (în romanul *Volupté*), Maine de Biran și Amiel.⁶ Pe scara duratei, a timpului psihologic, perceput concret, romancierii pot alege trecutul sau prezentul cu aceleași pretenții de autenticitate. Astfel, pentru Joyce nu contează decât prezentul (ziua de 16 iunie 1904 în *Ulysses*), un prezent continuu, care a înghițit trecutul. Pentru Proust, în schimb, prezentul nu contează decât în măsura în care, prin intermediul memoriei involuntare, trimite la trecut, singurul autentic, sensibil și revelator. În opera lui W. Faulkner prezentul este intersecția trecutului cu viitorul. Un precursor al sentimentului modern al timpului a fost Augustin, care, în *Confesiunile* sale, constată caracterul subiectiv al duratei: „În tine măsoară timpul, spirit al meu (...). Impresia pe care o produc în tine lucrurile care trec persistă după ce ele au trecut; această impresie o măsoară, pe ea care este prezentă și nu lucrurile care au produs-o și care au trecut. Pe ea o măsoară când măsoară timpul.”⁷ La Augustin întâlnim și ideea prezentului ca singur timp real, trecutul și viitorul existând numai în măsura în care subiectul cunoscător își amintește sau anticipează: „Îmi apare acum cu o claritate evidentă faptul că nici viitorul, nici trecutul nu există. Nu folosești termeni proprii când spui: «Există trei timpuri: trecut, prezent și viitor.» Poate că ar fi mai exact să spunem: «Există trei timpuri: prezentul trecutului, prezentul prezentului, prezentul viitorului.»⁸ Căci aceste trei feluri de timp există în spiritul nostru și nu le văd în altă parte. Prezentul trecutului este memoria; prezentul prezentului este intuiția directă; prezentul viitorului este așteptarea.”⁹

plus ou moins prolongé. C'est grâce à cet oubli seul que nous pouvons de temps à autre retrouver l'être que nous fûmes (...).” (M. Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Gallimard, 1967, p. 228.)

⁶ Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Editions Stock, Paris, 1936, cap. V, *La Génération de 1914*.

⁷ Saint Augustin, *Les Confessions*, Vol. II, livre XI, chapitre XXVII, Editions Garnier Frères, Paris, 1960, p. 225.

⁸ „(...) tempora sunt tria, praesens de praeteritis, praesens de praesentibus, praesens de futuris.”

⁹ *Op. cit.*, livre XI, chapitre XX, p. 207.

Conștiința caracterului subiectiv al timpului nu este, așadar, nouă. Nou este dramatismul cu care omul secolului XX trăiește dihotomia dintre timpul obiectiv și cel subiectiv, antagonism care devine conflict central în conștiința unui om care își caută sensul existenței în dăinuirea sa temporală.¹⁰

Sugerarea prezentului etern, a simultaneității tuturor momentelor de timp — pe care Augustin o înscria între atributele divinității — devine un obiectiv urmărit de scriitori ai secolului nostru, ca Th. Mann, H. Broch, A. Döblin, A. Huxley, V. Woolf sau J. Romain, creatorul „simultaneismului”, prozatori care tind, explicit sau nu, să abolească diferențele dintre artele spațiale și cele temporale. Vorbindu-le studenților Universității Princeton despre *Muntele vrăjit*, Thomas Mann își mărturisea intenția de a conferi întregii „lumi muzical-conceptuale” pe care o îmbrățișează romanul său „totală prezență în fiecare moment și de a produce un magic *nunc stans*”, iar în legătură cu *Doctor Faustus* romancierul spunea: „O operă de artă este totdeauna concepută ca un întreg și chiar dacă estetica poate să afirme că opera formată din cuvinte sau din muzică este dependentă de timp și succesiunea sa, în contrast cu artele vizuale, totuși această operă tinde și ea să fie total prezentă în fiecare moment.”¹¹

Prin modul în care folosește timpul, romanul modern, și în special romanul de analiză psihologică, are afinități cu arta complexă a compoziției muzicale. În studiul său despre *Timp în roman*, P. Mendilow remarcă: „A traduce *multiplicitatea temporală* în progresia *liniară* a limbajului, iată problema majoră a romancierului modern. Scriitorii se referă adesea la principiile melodiei și ale polifoniei pentru a evoca această tehnică a progresiei multiple, căci, spre deosebire de mediația limbajului, mediația muzicală permite în același timp traducerea *liniară* prin melodie și traducerea

¹⁰ Theodore Ziolkowski, *Dimension of the Modern Novel. German Text and European Context*, Princeton University Press, Princeton, 1969, p. 191.

¹¹ *Idem*, p. 204.

simultană prin armonie ; cele două principii pot fi aliate prin contrapunct.¹²

În nici unul din romanele românești de analiză psihologică timpul nu ocupă un loc central. Totuși, motivul timpului este adesea abordat, în special în pasajele implicând o puternică tensiune a trăirii, când clipa se dilată, umplându-se de gânduri și senzații simultane. Pentru a exprima această realitate, Liviu Rebreanu folosește încă procedeul tradițional al metaforei sintetizatoare și rezumative, în timp ce un scriitor ca Proust sau Joyce ar fi umplut pagini întregi cu relatarea acestor gânduri și cu exprimarea senzațiilor :

„Și, în fiecare clipă, milioane de gânduri îi răsăreau și mureau în creieri, parcă toți atomii materiei cenușii s-ar fi aprins și ar arde cu flăcări clocotitoare.” (*Pădurea spînzuraților*.)

Un personaj al Hortensiei Papadat-Bengescu resimte timpul elastic ; dilatat atunci când gândurile îl umplu cu imagini, concentrat atunci când este supus realității vii :

„Timpul ca și spațiul îi păreau dimpotrivă mai lungi, pentru că oameni și împrejurări n-o distraseră de la gândul acela aspru de oameni și locuri”. (*Fecioarele despletite*.)

Mircea Eliade evocă starea de febră, în care timpul accelerat, vârtej de imagini, devine obsedant, aproape material :

„Noaptea, în pat, m-am zbatut un ceas. Simțeam cu o formidabilă sensibilitate, luciditate, atenție, claritate — cum timpul aleargă în jurul meu, cum fiecare clipă îngroapă pe celelalte, cum tot ce ne încântă sau ne tulbură nu e decît sclipăt efemer... Criza durează și acum, când scriu. Timpul, timpul — mă obsedează pînă la neurastenii. De ce nu pot găsi puncte stabile, absolute, eterne ? Când capăt conștiința timpului, care curge fără ca vreo putere să-l poată opri — mă cutremur. Mi se pare că ori înnebunesc — ori trebuie să fac, urgent, o faptă mare.” (*Șantier*)

Romancierii se instalează în durată și timpul povestirii tinde să acopere timpul povestit, mai ales în paginile con-

¹² Apud Michel Zeraffa, *Personne et personnage. L'Evolution esthétique du réalisme romanesque en Occident de 1920 à 1950*, Editions Klincksieck, Paris, 1969, p. 87.

fesive, de amănunțită și lucidă analiză a propriilor trăiri interioare, acolo unde epicul este înlocuit de aventurile fascinante ale gândurilor și sentimentelor, în opera lui Anton Holban și a lui G. Ibrăileanu, a lui Camil Petrescu sau M. Blecher. În cartea acestuia din urmă, *Întîmplări în irealitatea imediată*, întîlnim expresia relativității timpului;¹³ pe acoperiș timpul trece mult mai încet decît jos: „Timpul devenea, probabil, din ce în ce mai dens pe măsură ce «se petrecea» mai sus. În zadar căutam să-l prelungesc, rămînînd cît mai mult pe acoperiș. Ajuns jos, întotdeauna trebuia să recunosc că trecuse mult mai puțin decît îmi închipuisem. Asta întărea senzația mea ciudată, pe pămînt, de indefinit, de neterminat... Timpul, aici jos, era mai rar decît în realitate, el conținea mai puțină materie ca în înălțime și participa astfel la fragilitatea tuturor lucrurilor, ce păreau în jurul meu atît de dense și erau totuși atît de instabile, gata în orice moment să-și părăsească înțelesul și conturul provizoriu pentru a apărea în forma exactei lor existențe...”

Tot așa, *mutatis mutandis*, în *Muntele vrăjit* de Thomas Mann, „timpul de pe munte” are o densitate diferită de cea a „timpului din cîmpie”. Aceeași idee străbate basmul românesc *Tinerete fără bătrînețe* și teoria einsteiniană a relativității.

În planul expresiei literare, transpunerea duratei, a timpului trăit și a concretului psihologic se realizează prin intermediul monologului interior, reflex al fluxului conștiinței și al intervențiilor subconștientului. Monologul interior are ca bază teoretică legea psihologică a asociațiilor libere. Scriitorul care a folosit procedeul în modul cel mai semnificativ a fost James Joyce; care declară că a fost influențat în acest sens de romanul lui Edouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, apărut în 1887. Faptul că Dujardin era simbolist, vine în sprijinul tezei privind sursele simboliste ale romanului modern de analiză psihologică. De altfel, Mallarmé apreciasse cartea, scriindu-i în 1888 autorului: „Ați fixat aici un mod de notație jucăuș și cursiv care, dincolo de marile arhitecturi literare, versuri sau fraze decorative,

¹³ Th. Ziolkowski, caracteriza romanul modern printr-o „revoltă a ceasurilor” (*op. cit.*, p. 184.) Să ne gândim și la „ceasurile moi” pictate de S. Dali.



are singura rațiune de a fi în exprimarea, fără aplicarea greșită a mijloacelor sublime, a cotidianului atât de prețios de surprins.¹⁴ Denumirea engleză a fluxului conștiinței, „stream of consciousness” (folosită de William James) este utilizată în literatura anglo-saxonă și pentru desemnarea procedului literar al monologului interior.¹⁵ Romanul lui Dujardin a avut un destin interesant, ilustrând teoria selecției, formulată de Ibrăileanu: Uitată curînd după apariție, cartea a fost readusă în conștiința publicului de declarația lui Joyce (care recunoștea lui Dujardin paternitatea acestui procedeu ce urmărea să traducă „desfășurarea neîntreruptă a gândirii”) și retipărită cu o prefață de Valéry Larbaud, în care acesta intitula procedeuul „Le monologue intérieur”. După reapariția romanului, Dujardin a ținut conferințe în care își explica procedeuul pe care se pare că l-a înțeles el însuși mai bine după ce l-a citit pe Joyce. Iată definiția dată de fostul simbolist, în conferința intitulată *Le Monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain* (și tipărită în broșură în 1931):

„Monologul interior (...) este acel discurs neauzit și nespus prin care un personaj își exprimă cele mai intime gânduri, acelea care sînt cel mai aproape de inconștient, anterior oricărei organizări logice — adică în starea lor originară, prin intermediul unor fraze, reduse la un minimum sintactic, astfel încît să dea impresia că reproduc gândurile chiar așa cum vin ele în minte.”¹⁶

Dujardin spunea că laitmotivul wagnerian a fost principala sursă de inspirație pentru monologul interior din romanul său; James Joyce manifestă și el o preferință deosebită pentru muzică. Ca și în cazul oricărui procedeu literar,

¹⁴ Apud Danièle Sallenave, *A propos du «monologue intérieur»: lecture d'une théorie*, în *Littérature*, no. 5, février 1972, p. 69—87.

¹⁵ „Vietii în prezent, atât de radios descoperită la începutul secolului, atât de febril cîntată în 1920, mulți îi opun un refugiu în afara prezentului și care nu este totuși turnul de fildeș. Acest adevăr, semi-psihologic, semi-artistic, este acela al romanului «curentului de conștiință» în care au excelat romancierile engleze (...).” (R. M. Albérès, *L'Aventure intellectuelle du XX^e siècle*, ed. cit., p. 159.)

¹⁶ Apud Leon Edel, *The Psychological Novel, 1900—1950*, Rupert Hart-Davis, London, 1955, p. 54.

este greu de stabilit paternitatea absolută a monologului interior, și de fapt aceasta nici nu interesează în primul rând. Gero von Wilpert afirmă că monologul interior ar fi apărut prima dată în cartea scriitorului rus V. M. Garșin, *Patru zile*, publicată în 1877.¹⁷ După părerea lui I. Biberi, metoda ar fi fost utilizată pentru întâia oară de Dostoievski, care a și explicat-o programatic în introducerea din 1876 a nuvelei *Krotkaia*.¹⁸ În literatura germană, monologul interior a fost utilizat mai întâi de G. Büchner în povestirea *Lenz*, de Otto Ludwig și de Arthur Schnitzler, care introdusesse în operele sale în proză *Locotenentul Gustl* și *Domnișoara Else* un procedeu al dramaturgiei, aplicat sub numele de „monolog epic interpretativ.”¹⁹

Procedeu a mai fost folosit de scriitori ca A. Döblin (*Berlin Alexanderplatz*), Thomas Mann (*Lotte la Weimar*), H. Broch (*Moartea lui Virgiliu*) sau W. Faulkner (*Zgomotul și furia*). S-a utilizat uneori, în mod greșit, în loc de „monolog interior”, termenul german de „erlebte Rede”, care este de fapt echivalentul stilului indirect liber.²⁰ În epocă, monologul interior trebuie pus în legătură cu metoda psihanalitică a exprimării fără discriminare a tuturor gândurilor care vin în minte — fie pornind de la un element dat (cuvânt, număr, imagine dintr-un vis, o reprezentare oarecare), fie în mod spontan — cu simultaneitatea din tablourile cubiste și cu dicteul automat suprarealist, care își propunea să exprime — prin intermediul automatismului psihic — funcționarea reală a gândirii, în absența oricărui control al rațiunii, în afara oricărei preocupări estetice sau morale. Desigur că monologul interior dintr-un roman nu se identifică total cu asociațiile libere ale pacientului unui psihanalist.²¹ Ca orice procedeu al unei creații literare, monologul interior presupune o elaborare și este construit

¹⁷ Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, 5., verbesserte und erweiterte Auflage. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1969, p. 355.

¹⁸ Ion Biberi, *James Joyce*, în *Revista Fundațiilor*, an. II, nr. 5, 1 mai 1935, p. 397—398.

¹⁹ Fritz Martini, *Istoria literaturii germane de la începuturi până în prezent*. În românește de Eugen Filotti și Adriana Hass. Editura Univers, București, 1972, p. 421—422.

²⁰ Gero von Wilpert, *op. cit.*, p. 230.

²¹ Norbert Groeben, *op. cit.*, p. 124.

după modelele realului, dar pe structura literarului, el nefiind o simplă transcriere a realității, ci o ficțiune menită să o sugereze cu impresia maximei autenticități.

Theodor W. Adorno interpretează monologul în roman, de pe poziții filozofice, ca o expresie a invaziei lumii obiectelor în conștiința creatoare a scriitorului :

„Subiectul creator, care renunță la convențiile reprezentării obiective, își recunoaște concomitent propria neputință și superioritatea lumii obiectelor, care revine în mijlocul monologului. Astfel se pregătește o a doua limbă, distilată din reziduurile primei, o limbă obiectuală, descompusă și asociativă. (...)”²²

În romanele de analiză psihologică ale scriitorilor români, monologul interior este folosit cu intermitențe, adecvat momentelor în care, în gândirea unui personaj, înlănțuirea logică a gândurilor face loc asociațiilor libere. În *Drumul ascuns*, Coca-Aimée o privește pe mama ei bolnavă și prin minte îi trec gânduri în legătură cu succesul ei în fața lui Walter și cu atracția exercitată de Lică :

„Mulțumită, Lenora adormea iarăși. Aimée se uita la ea cu grijă și cu frică. Numele boalei și gândul operației îi dau acum o teroare ce se substituia altor sentimente. Traiul cuteza să aducă tulburări proiectelor ei. Se liniștea amintindu-și scena de adineauri cu Walter. Cât era de emoționat !... Și cu ce grabă profitase de prilej ! Nu mai fusese necesară nici o manoperă !... Atâta facilități aproape o decepționase... Dacă n-ar fi fost curiozitatea pentru Lică, n-ar mai fi avut acum nimic de lucru... Cât de mult îi da de lucru acum mama ei !...

Gânduri care se succedau fără logică aparentă și fără convingere absolută.”

Negrișor, personajul romanului lui Gib Mihăescu, *Femeia de ciocolată*, este fascinat de fierăstrăul mecanic văzut de la fereastră și de golul de dincolo de pervaz. Monologul interior, sacadat, exprimă întretăierea accelerată, demențială a gândurilor și senzațiilor care îl asaltează :

²² Theodor W. Adorno, *Form und Gehalt des zeitgenössischen Romans*, în *Theorie und Technik des Romans im 20. Jahrhundert*, Herausgegeben von Hartmut Steinecke, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1972, p. 80.

„Căruța fierăstroaicei s-a potolit... așteaptă. Ceilalți doi așteaptă tăcuți, potoliți. Inima ei trebuie să ticăie... un milimetru, doi... Ce tăcere! tot orașul tace și așteaptă... încă un milimetru... și încă unul... Cerul parcă s-a lăsat în jos, jos de tot... ce frumos, ce dumnezeiesc moment... cum i se umplu nările de viață, ca sângele de instinctul sexual... acolo, în fund ea... așteaptă... roata cu dinți... încă un milimetru... iată, acum acul balanței este exact la mijloc...

Își lasă mâinile și capul în jos... nici o mișcare... ce beție... parcă i s-ar urca sângele la cap... ba nu... cade... sau nu... e alcool... e beat... amețeala... clipa... lumina...”

Molestat cu prilejul mișcărilor antisemite, naratorul din *De două mii de ani* privește altfel lumea, care își continuă viața fără să ia seama la umilința unui om. În mintea lui surescitată, gândul la soarta unui prieten se întâlnește cu repetarea automată a unor reclame și cu încercarea de a-și aminti o denumire geografică :

„Sînt un om bățut și lumea nu stă în loc pentru atîta lucru. Banca Italo-Română, capital vărsat 50.000.000. Unde Minimax păzește, focul nu se răspîndește. Capitala Islandei este... Leibovici Isidor unde o fi rămas? Dacă a găsit porțița de la secretariat, a scăpat. Dacă nu... Dar unde dracu o fi capitala Islandei? Nu Cristiania, domnule, și nici Oslo că e același lucru...”

Scriitorul român cel mai reprezentativ în ceea ce privește utilizarea monologului interior este ION BIBERI. Preocupat de „dramele și crizele de conștiință hotărîtoare”, care pun în joc „existența unui destin uman”, scriitorul a investigat „zona incertă — separînd sau, poate, unind normalul cu patologicul”, cu ajutorul experimentării verbale și, în special, prin intermediul monologului interior, care îi pare „cel mai adaptat instrument de expresie, destinat să transcrie violența de maelstrom a dramelor interioare.”²³

Ion Biberi este cel care a oferit publicului românesc prima prezentare serioasă și profundă a operei lui James Joyce. În studiul pe care i l-a consacrat în *Revista Fundațiilor*²⁴, Ion Biberi se referă admirativ la opera romancieru-

²³ Ion Biberi, *Oameni în ceață — Proces*. Prefață de Ovid Crohmălniceanu, Editura pentru literatură, București, 1969, p. 9.

²⁴ Ion Biberi, *James Joyce*, loc. cit., p. 392—406.



lui irlandez ca la „cea mai remarcabilă experiență poetică a vremii“, care revelează „o nouă lume, zona de articulare a organicului cu sufletescul.“ Urmărind evoluția lui Joyce de la *Oameni din Dublin* și *Portretul artistului în tinerețe* la *Ulysses*, exegetul vede în acest roman „epopeea omului modern, trepidant, hărțuit, contradictoriu“. Opera lui apare rezultatul unei elaborări lucide, întreprinse în vederea unui efect conștient urmărit. Ion Biberi observă structura complexă a acestui roman „grandios, dar ermetic“, în care „fiecare capitol sau pasaj are o corespondență cu anume momente ale epopeii homerice“, fiecare capitol reprezentând „un moment diferit al zilei, o anume cromatică, un anume regim sufletesc.“ Atenție deosebită acordă I. Biberi stilului lui Joyce, și mai cu seamă monologului interior. Aprecierile făcute în legătură cu acesta justifică folosirea aceluiași procedeu și în romanul scriitorului român, *Proces*:

„Pentru a reda acest univers interior profund, autentic și în veșnică frământare, scrisul obișnuit e impropriu. Există un decalaj evident între expresia structurată și logică a expunerii literare și cadența surdă a scurgerii sufletești. Fraza scrisă, comportând subiect și predicat, sintaxă și ritm, dezvăluie o armonie proprie, valabilă pentru ea însăși, pentru arta scrisului, dar nu în raport necesar cu procesul intim pe care vrea să-l exprime. În ultimă analiză, scrisul e o convenție în care intră, în largă măsură, rețetă, obișnuință, trucaj.“ „Monologul interior aduce o primă inovație tehnică. Expresia e directă, imediată, dând impresia de a surprinde viața în momentul desfășurării. Memoriul, jurnalul sau expunerea la a treia persoană oferă expunerea unui fapt consumat, descris retrospectiv sau actualizat. Monologul interior se desfășoară concomitent cu procesul de conștiință.“

Autorul studiului își dă seama că și acest procedeu poate deveni artificial.

Proces este aproape un roman experimental prin faptul că transpune, la un alt subiect și pe un spațiu mai restrâns, tehnica lui Joyce.²⁵ Timpul povestirii se apropie de timpul

²⁵ „D. Biberi a făcut un Joyce de voiaj, suficient să intre într-un buzunar și să simuleze impresia profunzimii.“ (Pompiliu Constantinescu, *Ion Biberi: „Proces“ (roman)*, în *Scrieri*, vol. I, Editura pentru literatură, București, 1967, p. 230.)

povestit : romanul se desfășoară pe durata unei zile, în care are loc procesul lui Alexandru Padeș — proprietar agricol, acuzat de asasinarea administratorului moșiei sale —, de la intrarea acestuia în sala tribunalului și pînă la achitarea lui de către jurați. Cu excepția unor scurte intervenții, la persoana a treia, ale autorului — un fel de indicații de regie —, romanul constă din monologul interior al acuzatului. Ion Biberi realizează performanța de tehnică scriitoricească de a crea tensiune nu prin conținutul intervențiilor participanților la proces, ci din simpla dinamică a gesturilor și din inflexiunile vocilor lor, așa cum se reflectă ele în conștiința acuzatului. Avem impresia unui film în care actorii se agită cu gesturi mute, întovărășite de comentariul vocii protagonistului; din cînd în cînd imaginea se tulbură și locul martorilor, al avocatului și procurorului este luat de scene amintite sau imaginate de personajul principal. În aceste momente limită, Alexandru Padeș înțelege din nuanțele ascunse ale vocii celorlalte personaje mai mult decît dacă ar căuta să le înțeleagă cuvintele. Între vocea apărătorului și aceea a avocatului părții civile are loc un duel sonor : „Întrerupere — replică moale. Contact scurt de lame. Obiecție dură, pregnantă. Pauză, apoi răspuns articulat, nesigur. Tatonare, apoi deodată, iritat și urcat.“²⁶ Un martor este caracterizat prin mers. De altfel, autorul introduce un fragment cu formă dramatică, avînd indicații de „decor“, „gesticulații“ și „tumul“. Un episod din *Ulysses* de Joyce are și el structură dramatică.

Alexandru Padeș asistă absent la dezbaterile procesului. Sînt relevate automatismele comportamentului în timp ce trăirea „autentică și profundă“ nu participă la luptă. Acuzatul străbate sala într-o stare ca de transă, neputînd apoi să-și amintească propriile mișcări. Solicitarea nervoasă la care este supus îl face să-și piardă încrederea în sine, să se bănuiască el însuși de asasinat. Asociațiile de idei din monologul interior sînt insolite. „Voi fi calm, voi fi calm, voi fi calm, voi... Autosugestia. Metodă infailibilă. Ado-

²⁶ Citatele sînt reproduse după : Ion Biberi, *Proces*. Editura „Cultura Națională, București, (f.a.).

lescenții sînt entuziasmați. Coué. Broșuri cu coperta colorată. Reclamă. Prostii. (...)

(Viziune fugitivă :

Arenă largă, nisip mărunț. Gladiator gol și svelt în fața armurii greoaie și dure. Moment de încordare înainte de atac.)“

Pentru a exprima ritmul rapid al gândirii, stilul este pe alocuri gîfîit, eliptic : „Cum pleacă ? Pleacă ? *Pleacă* ? Să o întrebe, să răspundă, să vorbească... Să o împiedice, reție, forță, for... lăntuire...”

Timpul este durată trăită, concret psihologic, este elastic ; cinci minute sînt deosebit de dense, părăindu-i acuzațului a fi durat mult mai mult. Imposibilitatea de a se lăsa în voia fluxului vremii este resimțită ca un handicap. Timpul este perceput ca un rîu, aci curgînd calm, aci năpustindu-se în cataracte :

„Timpul ce se scurgea neutru dobîndi semnificație, adîncire, apăsare. Era în sală, înaintea vorbelor ce anunțau schimbarea unui destin, un regim molcom, îngăduitor și blînd. Dar vorbele răsunară și în aer se încrunță duritatea unei fatalități, înăbușirea unei oprimări.”

Izbucnirile subconștientului în conștiință se traduc și prin asociații de cuvinte, uneori comice : „Fețe impenetrabile. Cantabile. Rezonabile. Bile. Cînd ne făcea inspecția pupitelor și ne confisca bilele.” „(...) scripet de legi și tablele legii pe muntele Sinai. Sinaia. Sinagogă, hipnagogă, pedagogă.” Modelul este Joyce, dar procedeul îl folosisese și T. Arghezi, într-o scenetă amintind de Urmuz și prevestind în mod surprinzător teatrul absurdului, *Neguțătorul de ochelari*.

Ion Biberi încearcă să sugereze durata, pe care nu o concepe însă ca un continuu uniform, cum o vedea Bergson, ci ca alternare cu ritm variabil de plinuri și goluri :

„Amintire : Crîmpei de viață izolat. Răsare, de unde ? și apoi se stinge tremurat. Ecou fluid, imagine fugitivă, nechemată, nedorită. Desprindere neașteptată din ritmul cotidian. Țîsnire spontană, viață proprie.

Viață.

Evocarea : Inseilare de amintiri răzlețe. Efort van de a restabili lanțul pe care memoria îl oferă fragmentar. Tre-

cutul : piscuri de amintiri clare, separate prin largi zone de umbră, de uitare.

Dar viața e scurgere, desfășurare. Ritmul ei e variabil : inegal sau monoton, tumultuos sau lent, chinuit sau fără efort. Niciodată nu e însă suspendat cu desăvârșire. De ce atunci, vieții continue și curgătoare, îi corespunde amintirea fragmentară și intermitentă ?²⁷

O astfel de reprezentare a duratei este mai aproape de concepția lui G. Bachelard, fără să fie vorba de vreo influență, întrucât lucrarea acestuia, *La Dialectique de la durée*, a apărut în 1936, un an după *Proces*. Împotriva tezei bergsoniene a continuității, Bachelard susține existența unei durate cu lacune, mai precis a unei pluralități de durate, cu ritmuri diferite. Filozoful francez introduce noțiunea de ritm ca noțiune temporală fundamentală, legând orice cunoaștere a timpului de ritmul acțiunii și al inacțiunii. Următoarea demonstrație a lui Bachelard se apropie de pasajul din *Proces* citat mai sus :

„Quand nous voulons dire notre passé, enseigner notre personne à autrui, la nostalgie des durées où nous n'avons pas su vivre trouble profondément notre intelligence historique. Nous voudrions avoir à raconter un continu d'actes et de vie. Mais notre âme n'a pas gardé le fidèle souvenir de notre âge ni la vraie mesure de la longueur du voyage au long des années ; elle n'a gardé que le souvenir des événements qui nous ont créés aux instants décisifs de notre passé. (...) Nous ne gardons aucune trace de la dynamique temporelle, de l'écoulement du temps. Nous connaissons, c'est nous retrouver dans cette poussière d'événements personnels.“²⁷

Proces este un punct de întâlnire a multiple și îndrăznețe inovații în tehnica romanească (majoritatea de sursă joyceiană), aplicate pe alocuri cu virtuozitate. Nu putem însă înlătura la lectura romanului o anume impresie de experiment formal.

²⁷ Gaston Bachelard, *La Dialectique de la durée*, Boivin & Cie., Editeurs, Paris, 1936, p. 44—45.

VIII. CONTINUITATE ȘI DISCONTINUITATE ÎN ROMANUL DE ANALIZĂ CONTEMPORAN

„Creația” coexistă întotdeauna cu analiza, dar sînt perioade în care una sau cealaltă sînt favorizate, fie de condiții extraliterare, fie de evoluția internă a speciei romanului. În primele decenii ale literaturii noastre noi proza este dominată de eveniment, investigația fiind orientată cu predilecție spre exterior, spre social și istoric. Ceea ce nu înseamnă lipsă de preocupare pentru psihologic, literatura acelor ani creînd unele psihologii remarcabile, dacă n-ar fi să-l amintim decît pe Ilie Moromete. Acestea se revelă însă mai ales în act, în manifestările lor comportamentale. Excepțiile nu sînt excluse, și am putea cita modalitățile de caracterizare prin document (scrisoare, expertiză grafologică etc.) din romanele călinesciene *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, unde însă perspectiva este clasicistă, îndreptată spre caracter și tip, opusă relativismului psihologic.

În 1965, D. Micu și N. Manolescu remarcă, după o perioadă de eflorescență a romanului românesc între 1948—1959, o criză a genului, pe care o explică astfel: „(...) pus în fața unor întrebări necunoscute, romanul se îndreaptă un timp spre trecut, ca spre o realitate familiară, restabilește niște adevăruri ignorate, rescrie, cu alte cuvinte, istoria în lumina unei ideologii revoluționare, după care se întoarce la prezent, pentru care însă nu este pregătit de la început. Prezentul e așa de copleșitor, procesele sociale așa de adînci, încît multă vreme romanul nu poate depăși înregistrarea superficială a evenimentelor. Fascinante, evenimentele refuză să-și dezvăluie semnificațiile mai adînci. Entuziaste întreprinderi de pionierat, multe din romanele lumii contempo-

rane (...) nu sînt decît investigații superficiale, limitate, ale unei realități infinite. Cînd, cu timpul, lucrul acesta începe să se simtă, în evoluția romanului intervine o vîrstă ingrătă, romanul intră în criză. Această inerție temporară nu e nefirească și sînt semne că va fi înfrîntă. După ezitări, incertitudini, rătăcirii, romanul își regăsește treptat obiectul cel mai direct și natural — lumea contemporană — nu, desigur, cu mai puțin entuziasm decît altădată, dar mai lucid, mai calm. Vom asista probabil, într-un viitor apropiat, la o revitalizare a genului.”¹

Previziunea s-a realizat chiar foarte curînd; a doua jumătate a anilor '60 asistă la o prefacere substanțială a romanului, atît în privința problematicii, cît și a modalităților narrative. În varietatea de tehnici romanești care se impun în această perioadă se constată și o revenire a prozei analitice, printr-o revalorificare a tradițiilor romanului interbelic, prin asimilarea unor experiențe ale literaturii universale și, în special, printr-un puternic efort original.

Tematic, o importantă zonă a romanului anilor '60—'70 marchează o întoarcere spre interiorul psihic, transformările profunde din realitatea contemporană fiind urmărite prin reflectarea lor în această interioritate.

Romanul de analiză al ultimilor ani se caracterizează, în comparație cu cel interbelic, prin importanța determinantă acordată factorului istoric și social. Personajele prozei analitice contemporane sînt profund preocupate de semnificația umană a mutațiilor sociale, de morala istoriei, de propria lor implicare în vastele mișcări ale acesteia, ceea ce antrenează acute probleme de conștiință. Eroii acestor romane pot fi caracterizați, fiecare în parte, cu cuvintele adresate lui Chiril Merișor de un alt personaj al cărții lui G. Țoiu, *Galeria cu viță sălbatică*: specialistul „proceselor de conștiință pe care ni le intentăm singuri”.

Din proza interbelică romanul contemporan de analiză pare să-i recepteze cu precădere pe Camil Petrescu și Hortensia Papadat-Bengescu. Ecouri ale operei celui dintîi vom urmări, pentru exemplificare, în creația lui Alexandru Ivăsiuc, iar similitudini cu autoarea *Concertului din muzică*

¹ Dumitru Micu — Nicolae Manolescu, *Literatura română de azi 1944—1964*, Editura Tineretului, 1965, p. 151—152.

de Bach putem detecta, printre altele, în scrierile lui Nicolae Breban, și ne gândim, de pildă, la unele psihologii de femei și adolescenți din cartea acestuia *În absența stăpînilor*, ori la un pasaj ca acesta, în care Paul Sucuturdean, personajul din *Animale bolnave*, trăiește acut, ca prințul Maxențiu, senzația proceselor din organism: „(...) dar mai presus de aceste zgomote, asculta uruitul stins pe care îl făcea febra propriului său trup, navigînd pe sub pielea sa încinsă, parcă încercînd sau căutînd ceva, ficatul sau vîrfurile plămînilor, sau intestinele, unul din acele organe moi și delicate, atît de aproape de el însuși, pe care să le încercuiască — acea febră — și apoi să le sugrume, încet, într-o strangulare catifelată, ispititoare, fascinantă și nesfîrșită.”²

Analiza din romanul contemporan dobîndește nuanțe noi și datorită unor scriitori și direcții din literatura universală, descoperiți și receptați cu interes în această perioadă: W. Faulkner (care autorizează un anumit tip de monolog interior și o anumită structură a frazei — lungă, sinuoasă, plină de digresiuni, repetiții, întoarceri în trecut, acumulări, paranteze, aplicată investigării unor psihologii rudimentare, nu fără influențe asupra lui M. Preda sau D. R. Popescu), literatura existențialistă a lui Sartre și Camus (de care au fost apropiate romanele *Absenții* de A. Buzura³ și *Intrusul* de M. Preda⁴) și noul roman francez (ale cărui influențe au fost identificate, de pildă, în opera lui Mircea Ciobanu⁵). Se produce în epocă și o redescoperire a lui Dostoievski, pe linia problematicii morale și a psihologiei abisale; ecouri dostoievskiene întîlnim, de exemplu, în romanele lui N. Breban, *Animale bolnave* și *Ingerul de ghips*.

Să abordăm în continuare două cazuri semnificative de roman analitic din literatura contemporană (opera lui Al. Ivasiuc și *Orgolii* de A. Buzura), pentru a urmări ce preiau din bogata tradiție interbelică și mai ales pentru a încerca să le demonstrăm principala diferență specifică: pătrunderea

² Nicolae Breban, *Animale bolnave*, ediția a II-a, Editura Tinerețului, București, 1969, p. 11.

³ Cf. Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, ediția a II-a. Cartea Românească, 1978, p. 485.

⁴ Cf. Al. Piru, *Istoria literaturii române de la început pînă azi*, Editura Univers, București, 1981, p. 510.

⁵ *Idem*, *ibid.*, p. 525.

în analiza psihologică a problematicii istorice, a raportului dintre om și timpul său.

Analiza înseamnă descompunere, fărîmîtare, detaliere, regimul său constituindu-l sciziunea, incertitudinea. Personajele lui ALEXANDRU IVASIUC nu au dintru început vocație analitică, iar dacă au, și-o reprimă aspirînd spre ordine, integralitate și certitudine. În universul interior construit pe aceste coordonate intervine însă o criză care îl determină pe erou să-și reconsidere întreaga armătură caracterologică, să-și pună sub semnul întrebării întreaga viață, să-și recunoască lucid slăbiciunile din care pînă atunci, spre liniștirea sa, făcuse virtuți.

Personajele principale din *Vestibul*, *Cunoaștere de noapte*, *Păsările* sau *Iluminări* sînt bărbați ajunși „nel mezzo del cammin”, sub zodia amiezii claudeliene, momentul în care viața, pînă atunci trăită, se cere a fi gîndită, cînd o revelație, o experiență de o acuitate inedită îi obligă la introspecție. Este semnificativ în acest sens cazul doctorului Ilea, din romanul de debut al scriitorului, *Vestibul*. Dintre toate personajele lui Al. Ivasiuc, acesta este cel care prezintă cele mai multe date ale eroului problematic, specific romanului de analiză. Intelectual, profesor la Facultatea de Medicină, Ilea este un om cu propensiune spre reflexivitate, spre analiză, cu „meandre secrete (...) în fiecare ocazie”⁶, cu întortocheri pe care a încercat să le disciplineze, să le acopere prin abordarea unei discipline științifice precise; neuro-morfologia este știința formelor clar delimitate, opunîndu-se astfel devenirii și impreciziei. Acesta este și motivul care îl face să prefere logica, psihologiei: „Gîndirea — spune el — trebuie să ne apară ca un proces finit, ca o operă de artă clasică, armonioasă în forme, care nu mai păstrează nici o urmă a schelăriei”. Avînd deci toate datele unui ins problematic, Ilea își resimte această înzestrare ca un defect, în timp ce pentru personaje ale unor romane de analiză interbelice, cum ar fi Ștefan Gheorghidiu, Emil Codrescu, Sandu sau Bizu, faptul de a problematiza le era nu numai consubstanțial, dar și vital, ca aerul.

⁶ Citatele sînt reproduse după: Al. Ivasiuc, *Vestibul*, Ediția a II-a, Editura Eminescu, București, 1971.

În realitate, doctorul Ilea se apără de viață, de imprevizibilul, dezordinea, devenirea și violența ei, dar viața îl agresează într-un mod insidios, prin dragoste și, pătrunzând prin această fisură⁷, produsă acolo unde carapacea era mai puțin tare, pentru că mai puțin exersată, reactivează în amintire focarele a trei experiențe fundamentale, în care personajul a trebuit să se confrunte cu violența și, ceea ce este poate mai important, cu el însuși.

Iubirea pentru o studentă cu treizeci de ani mai tânără, îl face pe profesorul cvincvagenar să descopere cu teamă în sine „adâncimi de întuneric” și să aibă revelația faptului că maturizarea pe care o urmărise ca un ideal și pe care o crezuse încheiată este de fapt o mască ce acoperă supraviețuirea în el a acelorași sfîșietoare frământări pe care le considerase stinse pentru totdeauna; în spatele supraeului își redescoperă eul profund:

„Însă, cum s-a întîmplat să-mi dau seama de cîteva săptămîni că sînt aproximativ de trei sau patru luni îndrăgostit ca un adolescent, și încă de o adolescentă, a început să-mi fie frică pentru prima dată de mine. Pînă acum nu mi-a fost frică decît de alții sau de altceva, și cu sentimentul acesta sînt obișnuit. Îmi place să cred că, expunîndu-mă pe hîrtie, voi deveni cel puțin în parte un altcineva, de care, chiar dacă-mi va fi frică, voi reuși să-l ocolesc. Mi-e frică însă de frica de mine însumi, așa cum am început să mă descopăr și cum nu mă știe și poate nici nu trebuie să mă știe nimeni. Revelația asta, care de fapt m-a izbit cu o seară înainte, a unor etaje — nu, nu etaje, nu straturi, asta e încă spațiu, ordine —, a unor adâncimi de întuneric în mine, și mai ales a unor ciudate coexistențe. Tot ce am crezut pînă acum se baza pe ideea că lucrurile pier, sînt înlocuite de altele, că devenim altceva, desigur avînd continuitate cu trecutul, dar altceva totuși. Aseară am descoperit că de fapt am rămas sau a rămas în mine ceea ce am fost, și că, într-un mod ciudat, sînt pîndit de mine, cel mort în existența reală și socială, ca să mă distrug pe mine, cel real.”

⁷ „Sentimentul, emoția, senzația se dovedesc a fi niște teribili factori de dezordine.” (N. Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. II, ed. cit., p. 224.)

Deși format din lungi scrisori, *Vestibul* este numai în aparență un roman epistolar, fiind în realitate un roman-jurnal, un roman-confesiune. Erosul este, în cărțile lui Al. Ivasiuc, prilej de autocunoaștere, catalizator al introspecției. Ființa iubită aproape că nu are realitate, ci constituie „o simplă proiecție a unor sentimente obscure de insatisfacție, frică de moarte, senzație de ratare, prinse de prima ființă fragilă plină de o juvenilă grație”.

Ea este martorul ideal, în bună parte imaginar, reprezentând de fapt zona revelată a personajului confesiv, căreia acesta se mărturisește. Când, în *Păsările*, acest personaj-martor, acest interlocutor va dobândi corporalitate sub chipul Margaretei Vinei, conștiința rolului de oglindă pe care i-l atribuie narcisismul partenerului o va ucide, pentru că va constitui dovada imposibilității de a realiza în dragoste o comunicare cu dublu sens, cum nu putuse realiza nici în cadrul căsătoriei. Într-adevăr, personajele masculine ale scriitorului sînt caracterizate de egocentrism — egocentrismul analitic, al contemplării proprii experiențe, ca la doctorul Ilea sau Liviu Dunca, și egocentrismul puterii, care îi caracterizează pe Ion Marina sau Dumitru Vinei. Față de această centrare a personajului masculin asupra lui însuși, personajul feminin reprezintă deschiderea spre varietatea vieții și intruziunea acesteia în fortăreața cu grijă construită a unui caracter ce se apără de asalturile exteriorului, de tot ceea ce nu este el însuși.

Studenta din romanul *Vestibul* are în tot ce face continuitatea unei melodii, fără contraste și întreruperi dizarmonice, regăsindu-se, întreagă, în fiecare gest. Această naturalitate inconștientă îl fascinează pe profesorul său, care vede „dintr-o infirmitate o lume împărțită în unghiuri și linii despărțitoare”, ce face imposibilă, prin fragmentare, mișcarea vieții ca în aporiile eleaților⁸. La fel, în *Păsările*, rîsul doamnei Ilea (numele pare să-l urmărească pe prozator), mama Margaretei Vinei, este, pentru adolescentul Liviu Dunca, simbolul vitalității, al revoltei împotriva propriului mediu familial, închistat sub autoritatea „bătrînului”.

⁸ „Săgeata lui Zenon din Elea este imaginea spre care textul ne conduce prin toate articulațiile sale.” (G. Omăt, *Postfață la*: Alexandru Ivasiuc, *Cunoaștere de noapte*, Ediția a II-a, Editura Eminescu, București, 1979, p. 259).

Comparația, care s-a făcut, între *Vestibul* și *Adela* este, firește, superficială, dacă se limitează la aspectul iubirii unui bărbat matur pentru o tânără. Similitudinea dintre cele două romane este însă mult mai profundă: atât Emil Codrescu cât și doctorul Ilea văd în dragoste o invazie a vitalității necontrolate asupra reflexivității. Dacă, în *Adela*, erotismul concentra și simboliza toate aspectele vieții iraționale, la Al. Ivăsiuc aceasta împrumută mai multe ipostaze avînd ca numitor comun dezordinea și violența. Dragostea este, pentru Ilea, un prilej de a-și rememora patru întâlniri fundamentale cu violența: prima cînd, copil fiind, a ținut piept altor copii, care chinuiau o veveriță; a doua este legată de barbaria mișcării antisemite din anii săi de studii universitare; a treia privește măcelul războiului, iar a patra torturarea unui ilegalist. Chinuirea veveriței i-a adus pentru prima oară în față imaginea înspăimîntătoare a unui grup din care impulsul violenței a îndepărtat orice aparență umană. Intervenția profesorului care îi înfruntă pe huliganii fasciști îi arată lui Ilea că la violență se poate răspunde eficace tot numai cu violență („n-am știut decît să spun NU violenței în mine însumi”). În război, tânărul medic militar se lasă antrenat în jocul inuman al frontului datorită influenței pe care o exercită asupra lui aparentul curaj al colonelului, stăpînit în fapt de o manie ucigașă. În prezentarea vieții de front din interior, din punctul de vedere al participantului la luptă, se simte influența lui Camil Petrescu. Episodul torturii îl implică cel mai profund pe Ilea, accentuînd problematica morală a acestei proze analitice: doctorul descoperă că, în anumite condiții, a respecta cele mai sacre imperative ale profesiei de medic înseamnă de fapt a încălca o îndatorire umană, căci, readucîndu-l la viață pe cel torturat, îl supune implicit la noi chinuri.

Amintirile se leagă unele de altele — într-un mod proustian, puțin căutat — prin senzații olfactive: mirosul de fum, de foc în pădure, prezent în episodul veveriței, revine în camera de tortură. Trecînd de la o amintire la alta, retrăind senzațiile și gîndurile din momentul trăirii și regîndindu-le din perspectiva vîrstei mature, doctorul Ilea ajunge, prin intermediul scrisorilor de dragoste neexpediate, la o mai profundă cunoaștere de sine, tot așa cum Fred Vasilescu, scriîndu-și confesiunea, devine conștient de trauma

secretă a psihicului său. Pentru a se apăra de remuşcarea, ce îl urmăreşte obsesiv, de a fi trimis la luptă militari grav răniţi şi a fi, astfel, vinovat de moartea lor, tânărul Ilea se agaţă de viziunea salvatoare a măreţiei şi permanenţei geologicului. Imaginea munţilor, a catastrofelor naturale, a glaciaţiunilor — toate independente de biologic şi indiferente faţă de uman — contribuie la liniştirea conştiinţei sale, făcându-l să se considere instrumentul nevinovat al unor forţe superioare. Revelaţia geologicului devine alibi moral, iar concepţia dezvoltată de aici, aderenţa la o ordine naturală, în care nu e loc pentru indeterminat, pentru liberul arbitru. Viaţa într-o astfel de ordine nu este lipsită de greutate, de eforturi, dar este apărată de necesitatea opţiunilor morale. Atunci însă când dragostea îl determină să-şi reconsidere întregul sistem de valori, Ilea găseşte curajul de a coborî în adâncurile eului şi de a-şi recunoaşte subterfugiul. Pentru Al. Ivăsiuc, asemenea oricărui scriitor modern marcat de precedentul dostoevskian şi existenţialist, problema responsabilităţii umane constituie o majoră temă de reflecţie :

„Mîinîndu-mi gîndirea de-a lungul celor mai generale procese, o dilatăm şi o rarefiem ca să le poată cuprinde şi confundînd lărgimea cu profunzimea şi înălţimea, mă simţeam tot atît de iresponsabil sau deasupra oricărei răspunderi ca şi ele. În noaptea aceea, puţin înainte de ivirea zorilor, devenisem un criminal filozof şi încercam să acopăr mormîntul unui om, al unor oameni ucişi cu cîteva zile mai înainte din cauza mea, nu cu o simplă movilă, ci cu întregul pămînt. De mai bine de douăzeci de ani nu mi-am revizuit niciodată această idee, pentru că pînă acum nu m-am gîndit decît în treacăt la ce s-a întîmplat în acel început de aprilie al anului 1944. Atunci mă postasem pe poziţia materiei în opoziţie cu orice idee de răspundere şi am rămas mai mult sau mai puţin consecvent. Desigur că n-am adus o perspectivă geologică de fiecare dată cînd am avut de rezolvat o problemă. Însă concluzia din seara aceea a rămas mereu vie şi, de-a lungul anilor, devenită din idee aproape reflex inconştient, n-a făcut altceva decît să se nuanţeze şi să se muleze pe fapte, să devină din ce în ce mai subtilă, şi aproape totdeauna justificată. Nu credeam pînă în clipa asta, cînd scriu o scrisoare imposibilă de dragoste unei fete — rămîne de văzut din ce motive ascunse —, că întreaga



mea concepție despre viață s-a clădit într-o noapte când încercam să izgonesc, printr-un subterfugiu intelectual, ideea că sînt responsabil de o crimă."

Violența, de care doctorul Ilea se ferise toată viața, se manifestă în el însuși: „(...) credeam că am oroare de violența altora, a celor prea primitivi ca să-și controleze reacțiile brutale. Însă nu știam că e vorba de fapt de propria mea violență, manifestată fără brutalitate."

Ilea s-a considerat totdeauna sincer cu sine însuși („dar măcar în scrisorile astea secrete trebuie să fiu sincer, așa cum am fost de obicei față de mine însumi") și lucid („în mijlocul violenței generale, trebuia să rămîn pașnic, o virtute scump plătită, cu un surplus de luciditate"). Luciditatea i-a fost însă un timp obnubilată de aprecierea eronată a propriilor mobiluri: „De fapt, liniștea și egalitatea mea de spirit nu erau decît un continuu mers pe sîrmă, un efort de suprimare a oricărei spontaneități, din cauza unei permanente conștiințe de mine însumi. Am înțeles greșit *le moi est haïssable*. Supravegherea și liniștea mea au fost un rezultat al exacerbarii eului."

În romanul *Vestibul* luciditatea se exercită retrospectiv. Dacă Ștefan Gheorghidiu trăiește evenimentele de pe front cu aceeași acuitate în momentul narării ca atunci când s-au produs, Ilea își supune amintirile de război unei critici a autenticității, constatîndu-le supuse în timp unui „proces de convenționalizare", în care recunoaște un efort subconștient de ștergere a elementelor de participare personală. Trauma obsedantă a complicității la măcel este mascată de o scindare a personalității care se apără de amintirile nedorite atribuindu-le altora, spre a nega orice implicare a persoanei întîi: „Amintirile noastre cele mai neplăcute sînt, în mod evident, la persoana a treia." Din „această mare de amintiri convenționalizate" luciditatea desprinde doar „insule de realitate personală, incontestabilă." La Proust, memoria involuntară era re trăirea, cu aceeași intensitate, a unui moment din trecut datorită unei senzații privilegiate, cu caracter evocator. Pentru personajul lui Ivasiuc, memoria înseamnă aproape exclusiv efort conștient, convenționalizare, introducerea ordinii temporale în evenimente. Spre deosebire de Marcel, naratorul din *Vestibul* nu poate re trăi trecutul în mod afectiv, ci crede numai în posibilitatea de a-l reconstitui

logic. Indiferent dacă aceasta reflectă sau nu concepția romancierului, o atare atitudine contribuie la coerența personajului, care se apără de realul vieții, al faptului prezent, prin construirea mentală a unui trecut în care poate introduce factorul de ordine securizant. Al. Ivasiuc se vădește, astfel, un scriitor mai puțin permeabil la senzații, sensibil însă la idei, la abstracțiuni⁹.

„Apoi, în sfârșit, panica și fuga, un alt moment foarte gol de amintiri, umplut cu imagini convenționale, în afara oricărei înșiruiți și a oricărui timp. Nu știi cât a durat, nu te poți gândi la el, și ești obligat să inventezi, ca bolnavii de amnezie lacunară, cei care-și pierd memoria pentru un timp, și apoi, pentru că nu pot să accepte un gol, inventează, pentru propria lor senzație de continuitate, o serie de false amintiri, imagini legate la întâmplare, pe care le cred cu toată convingerea. Pentru momentele acelea nu-i uitare, ci o masă de senzații pe care, eventual, le pot organiza perindându-mi prin minte imaginea unui om care aleargă pe câmp, urmărit de tancuri. O imagine convențională a tancurilor, la proporțiile obișnuite, cumini, nu de mărimea la care ajung prin frică. Autentică nu rămâne decât, poate, senzația cea mai comună a fricii, impresia că te privesc niște ochi din spate, că tu le simți privirea cu ajutorul unui simț special, aflat în ceafă. (...) Afectele n-au memorie, și în acele clipe n-am trăit decât stări afective, fără nici un alt suport. S-ar putea spune că infernul este sentimentul pur, fără senzații, fără percepții, fără imagini, fără noțiuni. Nimic decât starea afectivă, un fel de reacție față de nimic.”

Doctorul Ilea este, printre personajele lui Ivasiuc, acela care unește în sine ordinea certitudinii (pe care și-a constituit-o ca un mecanism de apărare în fața vieții) și dezordinea îndoielii. Siguranța se cristalizase la el în jurul imaginii geologicului. Personajele din alte romane își întemeiază echilibrul sufletesc netulburat în domeniul socialului, pe ideea de necesitate istorică, echivalând necesarul cu binele și adevărul. În romanele din a doua etapă de creație a scriitorului

⁹ „(...) procesul analitic nu urmează drumul cunoscut, spre ceea ce este ireductibil și inconfundabil în trăire; conduce, din contra, spre generalitate și spre idei (...)”. (N. Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. II, ed. cit., p. 223.)

— în care interesul pentru problematica politică se împletește, în planul epic, cu o tendință sporită spre obiectivitate — certitudinea și îndoiala tind să se polarizeze în personaje diferite, pe măsură ce autorul este tot mai preocupat de tema puterii.

În *Cunoaștere de noapte*, Valeriu Troțușeanu este personajul care se consideră deținătorul certitudinii absolute: „Tot ce s-a întâmplat a fost bine și necesar. Acesta e adevărul adevărat”¹⁰ — îi spune el lui Ion Marina într-o convorbire care o prevestește pe cea dintre Liviu Dunca și Cheresteșiu din romanul *Păsările*. O asemenea discuție despre putere și necesitate constituie un moment cheie în destinul personajelor lui Al. Ivăsiuc, căci, pe lângă *Cunoaștere de noapte* și *Păsările*, o întâlnim și în *Iluminări*. Discuția are loc într-un moment privilegiat, singurul în care, dintr-un motiv sau altul, exponentul puterii își părăsește atitudinea distantă pentru a vorbi fără ascunzișuri unui neinițiat. Dar, în timp ce Liviu Dunca se opune din toată ființa și cu orice risc ideii de a sacrifica dreptatea unei necesități abstracte, Ion Marina și Paul Achim se lasă inițiați în misterele puterii, devenind la rândul lor vrednici emuli ai lui Troțușeanu sau Dinoiu. Aceste personaje sînt, programatic, antianalitice, condamnînd reflexivitatea în numele unei opțiuni hotărîtoare, al certitudinii și disciplinei. Cuvintele lui Troțușeanu despre Dumitru G., nevinovatul desemnat ca victimă, reiau caracterizarea făcută de Praidă lui Gelu Ruscanu în finalul dramei *Jocul ielelor*:

„Ce minte, ce minte — rostește Troțușeanu — cum n-am mai văzut și nici n-am să mai văd. Și ce orgoliu, dintre cele care pierd, pentru că orgoliul l-a pierdut. Nu era totuși decît un singur om, un singur om, atît, și în mintea sa uriașă nu încăpea decît adevărul său, mic și neînsemnat, și asta trebuia să-l piardă. Pentru că mereu privea lucrurile de la rădăcină, și nimic nu era stabil la el, totul putea fi mereu legat și dezlegat.”¹¹

¹⁰ Citatele sînt reproduse după: Al. Ivăsiuc, *Cunoaștere de noapte*. Ediția a II-a, Editura Eminescu, București, 1979.

¹¹ Iată, spre comparație, cuvintele lui Praidă: „A avut trufia să judece totul... S-a depărtat de cei asemeni lui care erau singurul lui sprijin... Era prea inteligent pentru ceea ce voia el. Pentru ceea ce năzuia el să înțeleagă, nici o minte omenească nu a fost suficientă pînă

Marcat de o asemenea inițiere, grefată pe spiritul său natural de ordine, disciplină și hotărâre neclintită, Ion Marina, personajul romanului *Cunoaștere de noapte* „a devenit un fel de profesionist al înțelegerii totale”. Disciplina „era forma sa de adevăr și morală”. Energic, calm, cu calități de conducător, cu reacțiile riguros disciplinate, el este omul demarcațiilor tranșante. Pentru ca un astfel de personaj să-și părăsească statutul de om de acțiune spre a deveni un tip analitic, pentru ca luptătorul trăind mereu în prezent să se aplece, meditativ, asupra trecutului, a fost nevoie de o criză puternică, determinată, în cazul lui Ion Marina, de revelația sfârșitului apropiat al soției sale.

Doctorul Ilea era un personaj care își refuza virtuțile analitice. Cu Ion Marina, scriitorul își propune să exploateze potențele reflexive ale unui om pe care nimic nu-l predispucea la introspecție. Prin acest fapt, *Cunoaștere de noapte* încheie seria romanelor analitice (începută cu *Vestibul* și *Interval*) aparținându-i, dar prevestește în același timp seria ulterioară, formată din *Păsările*, *Apa* și *Iluminări*¹². În *Vestibul*, revelatoare este dragostea, în *Cunoaștere de noapte*, moartea. Ideea poate să fie de sorginte tolstoiană, cuvintele ce deschid romanul lui Al. Ivasiuc amintind de *Moartea lui Ivan Ilici*: „Ion Marina, înalt funcționar într-un minister cheie, era poate pe pragul de a gândi despre moarte.” În acest caz nu este însă vorba de propria moarte, ci de aceea a soției sale, minată de o maladie incurabilă. Hortensia Papadat-Bengescu se situa, programatic, pe aceeași linie a considerării bolii (și implicit a perspectivei spre moarte pe care o deschide aceasta) ca revelator al adâncurilor sufletești.

Cunoaștere de noapte adoptă perspectiva personajului principal, părăsind însă persoana întâi, identificarea naratorului cu personajul, așadar procedeele folosite în *Vestibul*; tranziția spre narațiunea obiectivă se face prin intermediul stilului indirect liber. Două scurte interludii — puțin necesare în economia romanului — modifică punctul de vedere,

azi... L-a pierdut orgoliul lui nemăsurat...” (*Jocul ielelor*, tabloul XII, scena V, în: Camil Petrescu, *Teatru*. I. F.R.L.A., București, 1946, p. 378.)

¹² Cf. N. Manolescu, *op. cit.*, p. 243.

aducând perspectiva soției, Ștefania, exprimată la persoana întâi, într-un monolog interior coerent, lipsit de fluența nestăvilită a celui joycean.

„Cunoașterea de noapte” este o dublă cunoaștere: a celui alt și, prin intermediul lui, a propriei personalități a eroului. Perspectiva apropiatei morți a Ștefaniei îi aduce lui Ion Marina revelația faptului că și-a cunoscut prea puțin soția și îl îndeamnă să caute în trecutul vieții lor comune elementele care să-i permită s-o reconstituie în complexitatea personalității ei. Memoria nu este însă capabilă — cum nu era nici pentru eroul din *Vestibul* — să recreeze autenticitatea vieții, procesul psihic respectiv fiind, în viziunea romancierului, doar o schematică formă mintală. Și atunci Ion Marina se vede silit să imagineze, să umple cu supoziții și fantasme interstițiile dintre elementele realului, într-un cuvânt să creeze: „Ion Marina trebuia să-și invente propria nevastă ca să poată să-i suporte moartea ca pe un lucru bine delimitat, și toate eforturile lui eșuau în schemă și element de atmosferă. De fapt se întâmpla un lucru foarte curios, femeia devenea misterioasă tocmai prin lipsa ei de consistență, în contrast cu atenția cerută de evenimentul în pragul căruia se găsea.”

Aceeași încercare de a reconstitui — în fața morții și dincolo de ea — imaginea ființei iubite o făcuseră Marcel pentru Albertine în romanul lui Proust și Sandu pentru Irina în *O moarte care nu dovedește nimic* și avuseseră amândoi surpriza că moartea a lăsat misterul întreg, că imaginea femeii nu a prins contur ferm nici în pragul definitivului, ci continuă să se metamorfozeze în funcție de amintirile sau mărturiile în legătură cu ea.

Ion Marina, omul unei perspective unice și clare, se întreabă pentru prima dată cu acest prilej: „Oare cum arată toate, așa cum sînt văzute de ea, din punctul ei de vedere?” Violența, semn al vieții, răbufnește în amintire, dînd contur, dar și mister, femeii căreia obișnuința îi conferise imaginea falsă a monotoniei. Bărbatul își amintește că odată, la un meci de box, Ștefania, de obicei atît de blîndă și docilă, fusese contaminată de violența celor din jur, țipase cu o energie nebănuită și se transfigurase: „O ființă ieșită din ea însăși, întinerită poate, cu huma ce părea că i se lipise pe trăsături de-a lungul anilor căzînd, scuturîndu-se.

De fapt, trăsăturile ei explodaseră. N-o mai recunoștea (...). După câteva secunde, încă mirat, o apucase de braț, și ea, nu imediat, s-a întors către el privind-l cu aceiași ochi plini de excitație, ca pînă la urmă să încerce să alunece încet, foarte încet spre starea ei obișnuită, de supunere plină de solitudine pentru el.

Revine în mintea lui Ion Marina seara în care, cu o hotărîre simplă, Ștefania l-a așteptat în frig la poarta lui, la câteva zile după prima lor întîlnire. Motivul așteptării va reveni în romanul *Iluminări*, unde doctorul Stroescu îl așteaptă în ploaie pe Paul Achim în fața casei acestuia spre a-l recîștiga de partea adevărului, spre a-l convinge să renunțe la negarea conjuncturală a unor cuceriri ale științei, condamnate de dogmatism. Și într-un caz și în celălalt, personajul care așteaptă încearcă să-l salveze pe cel așteptat oferindu-i trăirea autentică (a dragostei, respectiv a cunoașterii), dar acesta din urmă nu este pregătit pentru revelația care i se face și alege calea inautenticului (a conformismului și orgoliului), fie refuzînd oferta (ca în *Iluminări*), fie acceptînd-o, dar asimilînd-o propriului sistem de valori (și, deci, în realitate negînd-o, ca în *Cunoaștere de noapte*). În ambele cazuri, cel căruia i se face oferta îl sacrifică pe cel care o face, dar jertfa va fi rodnică pentru că, mai tîrziu, criza provocată de o altă revelație — după aproape douăzeci de ani — îl va determina pe erou să caute adevăratul sens al darului refuzat, ca premisă necesară cunoașterii de sine și schimbării cursului propriei existențe.

Din perspectiva timpului, experiențe ce păreau clare în momentul în care aveau loc, devin enigmatice pentru Ion Marina, iar sensul nu le poate fi dat decît de recrearea lor prin cuvînt: „În mintea lui se zbăteau o mulțime de alte fapte, al căror rost nu-l înțelegea, și de aceea se cereau povestite, ca să se rostuiască.” Această necesitate o resimte pentru prima dată personajul la întîia întîlnire cu Ștefania, cînd povestește spre a-și clarifica propriile stări și impulsuri de violență generate de condițiile frontului. Acum, în fața morții Ștefaniei, încercarea de a-i reconstitui personalitatea îl obligă la o restructurare a modului de a gîndi. Trebuind să completeze spațiile libere ale realului, Ion Marina, „care fusese toată viața un om lucid mai presus de orice”, se vede nevoit să recurgă la imaginație. Și-o exer-

sează închipuind o aventură a mamei Ștefaniei cu un student care locuia în gazdă la ea. Episodul este realizat în sine ca o schiță avînd drept temă un caz de bovarism în mahalaua bucureșteană, încercarea femeii de a evada din monotonia vieții, de a uita brutalitatea și mărginirea soțului printr-o dragoste pentru studentul care reprezintă „o probă că poate fi și altfel”. Făcînd din Ion Marina autorul acestui episod, romancierul strecoară în acest om de acțiune incertitudinea limitei dintre real și imaginar : „Lumea lăuntrică, posibilă, a acelei femei banale, în momentul în care se șterge linia fermă care desparte înăuntrul de înafară, îl atrăgea în mod deosebit (...). Atunci multe dintre lucrurile imposibile pot să-și găsească un loc de realizare, distincțiile dintre momente și obiecte se estompează, ruptura dintre înăuntru și înafară, redusă, înseamnă și apropierea imposibilului de posibil. (...) Acum era fascinat de propria sa imaginație (...).”

Pentru Ion Marina, contaminat de morbul imaginației, raportul dintre real și imaginar se răstoarnă. Din noua perspectivă faptele obișnuite, „normale”, ajung să i se pară nefirești. În personalitatea sa, pînă atunci unitară, se produce o scindare : „Era rupt de sine însuși, de o altă ipostază care ar fi putut, poate, fi și n-a fost.” Această fisură, această dedublare este premisa conștiinței analitice. Odată cu apariția acesteia se modifică, pentru Ion Marina, și raportul dintre vitalitate și reflecție, una din teme centrale ale creației lui Ivăsiuc. Personajul a trăit pur și simplu, fără să se privească trăind și fără să simtă că trăiește, iar reflecția vine cu douăzeci de ani după acțiune, spre a-i descifra semnificațiile, lăsîndu-i regretul că trăirea i-a fost lipsită atîta timp de potențarea prin gîndire ; luciditatea lui fusese de ordin strict pragmatic, aplicată rezolvării imediate a unor situații concrete, lipsită de dimensiunea epistemologică a lucidității eroilor lui Camil Petrescu : „Atunci, în seara aceea, cînd Ștefania venise la el prima dată, s-au întîmplat niște secvențe, i-a plăcut și i-a fost milă de ea, a făcut focul și i-a dat să mănînce, și apoi a descălțat-o într-adevăr, pentru că era udă, rebegită. Totul, fiecare fapt era adevărat, fragment cu fragment, și apoi legătura lor s-a oficializat în scurtă vreme. Dar toate acestea le făcuse doar rapid, răspunzînd la semnale, acționînd rapid, acoperind conse-

cința și ecoul unui act cu actul următor, cu fapta care-i urma. Pe cînd acum, după douăzeci și mai bine de ani, nu acționase, ci gîndise, dacă asta înseamnă cumva gîndire, fiecare scenă în parte, descompusă. Ion Marina se minuna în fața propriei lui experiențe gîndite, a trăirilor lui neatente care se încărcau cu semnificație, după ce erau scoase la iveală din uitare cu nespusă migală, încetineală reclamată de dorința de a nu lăsa ceva deoparte, să se piardă. Efortul reconstrucției crescuse faptele, trăirea rememorată și gîndită era mult mai importantă. (...) Dacă s-ar fi putut opri o singură clipă, în oricare dintre momente, ca să trăiască intens și să și simtă că trăiește, atunci totul ar fi putut fi altfel, cu totul altfel."

Se modifică și modul de receptare a timpului. Predominanța prezentului, a timpului univoc, este înlocuită cu percepții mai complexe. Reflecția îi încetinește curgerea („timpul se tîra lent și șerpuit, făcînd bălți”), iar oniricul produce confuzia planurilor temporale și a timpului cu spațiul („timpul continuu și fără moarte, fără să poarte cu sine distrugerea și roaderea, crescuse în așa măsură, încît înlocuise spațiul”). Dimensiunea temporală a narațiunii este influențată și ea: scena de la meciul de box este dilatată analitic în memorie; timpul necesar relatării depășește timpul relatat: „Doar cîteva secunde, tot ce își amintise acum nu durase decît secunde fiecare scenă, însă se imprimaseră cu atîta forță, și fusese uitat totul cu atîta îndărătnicie, încît în sinea lui, mai ales acum, în birou, după ce i s-a dat vestea, totul revenise dilatat."

Revelația morții, retrăirea în amintire a dragostei, redescoperirea tovarășei lui de viață, noua percepție a timpului sînt, toate, experiențe interioare care îl conduc pe Ion Marina spre problema responsabilității sale sociale. Socialul și problematica morală constituie și aici — ca și în alte romane ale lui Al. Ivăsiuc — elemente cheie. În finalul romanului *Cunoaștere de noapte* aceste domenii sînt exemplificate prin parabola (poate de influență kafkiană) a constructorului unui oraș nou, care se acoperă de molozul dărîmăturilor vechii construcții pe care o sacrifică. Domeniul urbanisticii, din care este luată metafora, duce cu gîndul la „cetatea vie” din romanele Hortensiei Papadat-Bengescu.

Al. Ivăsiuc își alege cu predilecție personajele din mediul intelectualilor, scriitorul fiind interesat de „figura complexă a omului contemporan”, dar și de „axa întrebărilor sale”¹³, pe care le dezbată cu o acută pasiune a ideilor în proza lui. *Iluminări* este prin excelență un roman al intelectualului, personajele lui fiind cercetători științifici, profesori universitari, academicieni. Este interesant de urmărit în ce măsură realizează acest roman dezideratele exprimate cu aproape patru decenii mai înainte de către Mircea Eliade¹⁴ privind romanul care să descrie fazele unei cunoașteri și în ce măsură se verifică părerea exprimată de Albert Thibaudet în eseu *Romanul intelectualului*¹⁵, conform căreia un adevărat intelectual (termen prin care criticul francez înțelege de fapt „geniu”) nu poate fi prezentat cu succes în roman dintr-o perspectivă interioară, ci numai în raporturile lui cu ceilalți sau în momentul în care seamănă cu aproape toți oamenii, adică atunci când iubește. Cauza imposibilității de a da viață literară unui geniu ar fi aceea că romancierul nu poate crea decât în registrul personajelor inferioare lui, fiind capabil de a face concurență stării civile, nu și naturii, singura creatoare de genii :

„Dar, pentru a crea geniul, nu trebuie să imiți natura, ci trebuie să fii natura, să fii o natură. Numim geniu tocmai ceea ce în omenire corespunde acestei noutăți imprevizibile, act esențial al naturii. Numim geniu ceea ce depășește imitația. (...) Dar dacă geniul imită ceea ce natura creează în serie, el nu poate imita geniul, care este tocmai ceea ce nu poate fi produs în serie. Dacă geniul realizează tipuri, el nu poate realiza geniul, care este contrariul tipului, și anume individul, și individul absolut. (...) Dar ce înseamnă aceasta dacă nu faptul că a reprezenta geniul înseamnă a distruge geniul, a ucide planta pentru a o clasa într-un ierbar, a substitui imprevizibilului previzibilul și datul ?”¹⁶

¹³ Al. Ivăsiuc, *Pro domo*, Editura Eminescu, București, 1974, p. 16.

¹⁴ N. Manolescu îl compară pe Al. Ivăsiuc cu M. Eliade din punctul de vedere al situării într-un stadiu similar de criză a ionicului (*Arca lui Noe*, vol. II, ed. cit., p. 246).

¹⁵ Albert Thibaudet, *Le roman de l'intellectuel*, în *Réflexion sur le roman*, 4-e édition, Gallimard, Paris, [1938].

¹⁶ A. Thibaudet, *op. cit.*, p. 142.

Respingînd hibrida „viață romanțată”, G. Călinescu neagă și el legitimitatea prezenței geniului în roman, referindu-se însă cu deosebire la geniiile cu existență reală:

„Viața geniului în genere este fără interes tipologic. Pentru romancier, existența lui Popescu, impiegat C.F.R., care visează să iasă din mizeria lui provincială și să ajungă într-o stație mai mare, turburîndu-și tihna familială, e mult mai adîncă decît viața lui Eminescu. Eroii marilor romane n-au fost niciodată genii ci ofițeri, studenți, provinciali, negustori, ambițioși, burghezi. Rascolnicoff și Julien Sorel, Grandet și Bovary sunt oare genii? Geniul e o perfecțiune a unei însușiri pe care o avem toți în sămîntă, eroul de roman e o categorie; un ambițios, un risipitor, un avar, un invidios, un gelos, etc.”¹⁷

Modelul de roman pe care G. Călinescu îl avea în minte cînd scria aceste rînduri era cel balzacian, sprijinit pe tipologie. Tot Balzac scrisese însă acel roman pe care Thibaudet îl considera singurul reușit dintre cele avînd ca erou „un mare intelectual”, *Căutarea absolutului*. Autorul „reflexiilor asupra romanului” aduce și această operă în sprijinul tezei sale, observînd că prin personajul Balthazar Claës se simbolizează doar în relativ căutarea absolutului.

Spre deosebire de Thibaudet, G. Călinescu nega numai posibilitatea intrării în roman a geniiilor cu existență reală, nu și a celor imaginare. El însuși a creat un asemenea personaj în *Bietul Ioanide*, dar și acesta este privit mai mult din exterior, în relațiile sale cu o lume grotesc-inferioară. Cînd perspectiva se deplasează spre interior, este mai mult spre a surprinde trăirea de către creatorul genial a unor sentimente general-umane: erosul și drama paternității. Cît privește creația propriu-zisă a lui Ioanide, asistăm prea puțin în roman la elaborarea sa, ea apărîndu-ne născută întregă, ca Atena, din creierul acestui olimpian.

Necrezînd într-o estetică normativă, acceptăm afirmațiile lui Călinescu și Thibaudet ca pe niște aserțiuni deduse din creațiile realizate pînă atunci și bazate pe ideea momentului respectiv asupra specificului romanului. Asistăm în ultimele decenii la o intelectualizare a romanului, proces în

¹⁷ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, F.R.L.A., București, 1941, p. 688.



care a deținut un rol important Thomas Mann cu romanul său eseu; un exemplu îl constituie *Doctor Faustus*, romanul unui geniu imaginar, al cărui complex portret se realizează însă nu prin introspecție, ci la persoana a treia, cu ajutorul ficțiunii unui narator-martor, Serenus Zeitblom. Această evoluție marcată spre intelectualizare (pentru care Al. Ivăsiuc este, în literatura noastră, un reprezentant important) ne împiedică să fim tot atât de fermi în a refuza intelectualului superior dreptul de cetate în roman. Cu atât mai mult cu cât nici Thibaudet nici Călinescu nu se referă decât la un caz limită, geniul. Totuși un adevăr rămâne și creațiile lui Al. Ivăsiuc îl confirmă: oricât de pasionante ar fi în sine ideile dezbătute într-un roman, ceea ce le dă viață literară vorbind este trecerea lor printr-o personalitate distinctă, coloratura afectivă și etică pe care o primesc umanizându-le. De altfel, și investigația profundă întreprinsă de Al. Ivăsiuc în mediile științifice relevă că mobilul multora dintre intelectualii urmăriți nu constă în cunoașterea adevărului, ci în dorința de parvenire și de putere. De aici tenta satirică ce însoțește portretul unui savant de renume, în fond găunos, suficient și discret conformist (profesorul Ghibănescu), al academicianului care își justifică o „glorioasă” carieră prin încercarea perpetuă și zadarnică de a descrie traiectoria unui electron, a specialistului blazat ori a aceluia care vede în știință doar o plăcere „sibărită”.

În ochii tuturor acestora știința nu este decât un semn pentru altceva. Paul Achim vede în ea o doctrină a voinței: „Eu sînt specialist în voință”, declară el la un moment dat, dornic să fie printre cei puternici. Cercetător dotat, eroul romanului *Iluminări* s-a strecurat cu abilitate prin anii perioadei dogmatice, făcînd concesii conformismului (se angajează să critice cibernetica pentru a i se da astfel posibilitatea să o studieze), fiind sprijinit de fanaticul director administrativ Dinoiu, eminența cenușie a institutului, care are încredere în tînărul specialist, văzînd în el „un fel de seninătate rezervată”.¹⁸ Idealul lui Paul Achim nu este cunoașterea, ci supraviețuirea și puterea; el este un Rastignac

¹⁸ Citatele sînt reproduse după: Al. Ivăsiuc, *Iluminări*, Editura Eminescu, București, 1975.

al științei, aceasta constituind un simplu mijloc pentru satisfacerea dorințelor de autoritate și posesie: „Voi avea institutul *meu*” — acesta este scopul ce și-l fixează din tinerețe și pentru atingerea căruia se aliază cu mediocrul Niculaie Gheorghe. Alcătuind un cuplu unit printr-un amestec de prietenie și ură, cei doi manevrează cu îndemînare printre grupurile de forță ce se formează în institut în funcție de conjuncturi și le înlătură rînd pe rînd, sfîrșind prin a dobîndi ei puterea. Paul Achim este dotat cu o neobișnuită capacitate de a presimți schimbările de orientare, ceea ce face ca evenimentele să-l găsească întotdeauna pregătite. Tenacele și intrigantul Niculaie Gheorghe este brațul acestei alianțe; ajuns profesor universitar și director adjunct al institutului, acest fiu de jandarm se însărcinează cu operațiunile delicate, inspirate de șeful său, care se preface a le ignora suveran. Amîndoi sînt perfect integrați într-un mecanism căruia îi cunosc toate angrenajele.

Romanul debutează cu momentul în care Paul Achim încearcă pentru prima dată să privească mecanismul din afară, cînd își pune pentru prima dată sub semnul întrebării motivația care i-a impulsionat cariera și valoarea propriilor realizări. Criza, tipică personajelor lui Ivăsiuc, apare pe neașteptate, din factori latenți în subconștient. O declanșează evenimente anodine: ritmul tamburinei unui negru pe străzile Parisului, faptul că un mare specialist străin îi pune lui Paul Achim o întrebare de curtoazie, fără nici o legătură cu comunicarea științifică pe care tocmai o prezentase la congres. Toate îndoielile personajului se cristalizează sub influența amintirii unei figuri feminine: Nora Munteanu, tînră cercetătoare din institut, vag cunoscută, care ajunge să reprezinte pentru el viața autentică, nonconformismul. Romanul este construit pe îmbinarea dintre memorările reconstituind cariera lui Paul Achim și încercările lui de clarificare, de autocunoaștere. În mod neașteptat, încurajarea vine de la doctorul Stroescu, cel care avusese de suferit din cauza lui Achim. Iluminarea esențială pe care i-o împărtășește Stroescu privește valoarea solidarității umane, înțelegerea științei nu ca mijloc de cunoaștere abstractă, ori ca modalitate de exercitare a voinței și puterii, ci ca teren de afirmare a valorilor omului, a legăturii pro-

funde dintre oameni. Știința își afirmă astfel conotațiile afective, etice și sociale :

„Pînă și curbura razei lui Mercur poate fi trăită, nu ca pe o constatare străină și distantă, ci ca o idee vie, atunci cînd e un temei de solidaritate, care implică lupta, chiar cu pericole, pentru un adevăr. Cea mai abstractă idee (...), poate să lege și să ilumineze, creînd o solidaritate. Măcar împotriva celor care cred că «orice formulă poate fi periculoasă, atunci cînd este luată prea în serios». Adică atunci cînd e trăită ca o iluminare, cînd e asumată, cînd e temeiul unei certitudini care leagă, nu desparte, dînd trăinicie unei vieți. (...) Iluminarea nu vine din formule, ci din legătura dintre eu și alt eu, prin intermediul acestei legături.“

Putînd fi asociată prin obiectul ei cu romanul intelectualului preconizat de Mircea Eliade, creația lui Ivăsiuc tinde să confirme prin modalitatea de realizare mai degrabă teza lui Thibaudet. Într-adevăr, Ivăsiuc urmărește mai puțin la un intelectual eforturile cunoașterii științifice și mai mult modul în care acesta trăiește pasiunile, frământările, problemele și experiențele general-umane : dragostea, responsabilitatea, violența, cunoașterea de sine. Este semnificativă în acest sens complexitatea personajului Paul Achim, în realitate un om de știință mediocru, în comparație cu portretul abia schițat al singurului cercetător superior dotat și creator din romanul *Iluminări* : tînărul care, cu modestie și parcă în joacă, prezintă în fața comisiei o temă de cercetare ce pornește de la o idee cu adevărat originală. Personajul este anonim...

În mediul intelectualilor se situează și acțiunea romanului *Orgolii* de AUGUSTIN BUZURA. Personajul său, Ion Cristian este medic, profesor și academician, dedicat cercetării științifice pentru descoperirea unui remediu împotriva cancerului. Pe parcursul celor două luni cîte cuprinde narațiunea, Cristian se confruntă cu trecutul, prezentul și viitorul său prin intermediul unor personaje pe care autorul le concentrează în acest scop în spațiul cărții, deconspirîndu-și indirect procedeul : „De cîteva săptămîni se întîlnise cu toți : Cristina, Redman, Varlaam și, în grabă, voind să se desprindă de ceea ce i-ar mai fi putut spune aceștia fără cuvinte, în limbajul dur și necruțător al sentimentelor, se le-

gase, iarăși pentru o clipă de Codreanu și ceilalți ca apoi, cu furie, să se refugieze în viitorul unde îl găsea doar pe Andrei.¹⁹ Cristina și Redman sînt aduși de boală în clinica lui Cristian. Prima, pătimașa sa iubită din vremea studenției pariziene, trăiește într-o stare de semi-sălbăticie într-o cabană singuratică, domesticind fiarele pădurii. Redman, prietenul din tinerețe, este cel care a fost cauza detenției lui Cristian, iar Varlaam, anchetatorul torționar.

Principală confruntare este cu trecutul, tema implicării în istorie, a adevărului și responsabilității fiind fundamentală în romanele lui A. Buzura. Reîntîlnirea cu Redman declanșează amintirile lui Cristian: ca medic, acesta dăduse într-o noapte ajutor unui rănit care se dovedește a fi membrul unei bande ce lupta împotriva puterii populare. Denunțat de prietenul său, procurorul Redman, Cristian este arestat și anchetat de către Varlaam, acesta încercînd să-l facă să-și mărturisească apartenența la bandă. În fapt, doctorul se dezinteresase de identitatea pacientului, acționînd din datorie profesională și umanitară. De altfel, în timpul dictaturii fasciste, Cristian fusese arestat pentru atitudinea sa antihitleristă. Unul dintre „orgoliile” înscrise în titlul romanului este acela al adevărului, al demnității umane cu care eroul înfruntă violența, brutalitatea lui Varlaam. Dar Redman privește lucrurile din alt unghi: pentru el, în cazul fostului său prieten, pe care l-a trădat, era vorba de o formă egoistă, condamnată de orgoliu. După el, Cristian a rezistat nu pentru că se știa nevinovat, ci din pură ambiție și din calcul, pentru a avea un atu în cazul unei schimbări de situație. Această oglindire monstruos deformantă i-o prezintă Redman și lui Andrei, fiul lui Cristian, tînar pentru care imaginea paternă trece printr-o puternică eclipsă, el reproșîndu-i tatălui său retragerea din luptă, lipsa competitivității în fața carieristilor, cărora profesorul consideră că nu merită să le dea importanță. Mînat de o altă formă de orgoliu, Cristian se lasă un moment atras de unul dintre aceștia, profesorul Codreanu, în bătălia electorală pentru postul de rector, prilej pentru autor de a satiriza anumite aspecte din mediile universitare; scena petrecerii care face

¹⁹ Citatele sînt reproduse după: Augustin Buzura, *Orgolii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977.

să cadă măștile unor oameni importanți, care își vădesc astfel animalitatea și vidul interior (în cazul de față profesorii Vasiliu, Ottescu, Boțan) constituie un laitmotiv al romanelor lui A. Buzura: o mai întâlnim în *Fețele tăcerii* și *Vocile nopții*.

Tehnica narativă, pe care romancierul o aduce în *Orgolii*, utilizată și în *Fețele tăcerii*, este aceea a diverselor puncte de vedere. Personajul central este analizat din propria sa perspectivă, din punctul de vedere al lui Redman, din acela al lui Andrei și din perspectiva unui informator abject și stupid, ale cărui note (uneori cam șarjate) întrerup narațiunea, datînd-o (prima însemnare poartă data de 20 martie, iar ultima, 19 mai). A. Buzura folosește însă tehnica modernă a punctelor de vedere, fără a părăsi atitudinea romancierului tradițional. Multiplicitatea perspectivelor nu derivă dintr-o concepție relativizantă asupra eroului. Personajele Hortensiei Papadat-Bengescu, de exemplu, se alcătuiau și se descompuneau în funcție de punctul de vedere din care erau privite. Personajul lui Buzura a fost investit cu credibilitate, astfel încît declarațiile lui Redman pot zdruncina momentan încrederea lui Andrei, dar nu și pe cea a cititorului, pentru care perspectiva fostului procuror îl definește mai mult pe acesta însuși (laș, dornic de parvenire, răzbunător, făurindu-și justificări pentru faptele cele mai josnice) decît pe Cristian, a cărui figură este decisiv trasată de la început. În *Fețele tăcerii*, cele două perspective antagonice (a lui Radu și a lui Carol Măgureanu) erau mai puternic echilibrate.

Scriitor de substanță, preocupat de problematica istorică și morală a contemporaneității, pe care o exemplifică printr-un bogat material epic, A. Buzura abordează analiza psihologică din tradiționala perspectivă a romancierului omniscient²⁰. Deși în centrul romanului se află Cristian, scriitorul nu se limitează la el, ci știe și relatează și ceea ce se

²⁰ În cartea sa *Scriitori români de azi*, E. Simion îl încadrează pe A. Buzura în capitolul *Proza de analiză*, arătînd că prin multiplicarea perspectivelor epice și restrîngerea spațiului tematic, romanul *Orgolii* are, față de *Fețele tăcerii*, avantajul că „analiza (speculația morală) se sprijină pe o mai mare densitate de fapte și faptele epice au acum o idee (și un simbol) mai limpede în spatele lor”. (*Scriitori români de azi*, I, ediția a II-a, Cartea Românească, 1978, p. 496.)

petrece în gândul altor personaje, al lui Redman, de pildă : „Redman trecea prin stările cele mai curioase : jenă și dezamăgire — la început ; — deși nu venise decât după chinuitoare ezitări, altfel sperase că va fi dialogul ; apoi după vaga bucurie din clipa când distanța părea că se topise, să se prăbușească în el, să nu se mai poată coordona.”

Un alt exemplu al omniscenței scriitorului : redarea, în stil direct, a gândurilor personajului, este completată cu prezentarea altor gânduri în stil indirect, pentru ca apoi romancierul să se adreseze cititorului spre a-i explica ceea ce personajul însuși nu știe :

„Cei trei vorbeau și, pe furiș, se uitau la el încât Cristian înțelesese că n-au de gând să amâne confruntarea. «Dar ce anume vor să-mi reproșeze ? Sînt amuzanți, se gândi el, iar eu sînt caraghios că-i suport». Ar fi vrut să iasă, însă curiozitatea începea să-l învingă.

Cristian n-avea de unde să știe că în ochii multora, în confruntarea pentru acest post, el era socotit cîștigător.”

Într-o altă pagină a romanului, dialogul dintre Cristian și Codreanu are mai multe etaje : dialogul propriu-zis, pronunțat cu voce tare, gândurile lui Cristian despre cele spuse de el însuși și despre persoana lui Codreanu, reflecțiile acestuia din urmă :

„«(...) Acest fel de cancer mă simt în stare să-l ameninț, celălalt, pentru care vrei să mă împingi din spate, nu e pe măsura mea, mă devorează imediat...» Profesorul Cristian simți că-i ard obraji, nu-și dădea seama ce-l făcuse să-i vorbească astfel : Codreanu avea candoare, naivitate și ceva ce-l stîrnea, îl obliga să-și ia privirea de la cîini și eprubete ; pe de o parte îi plăcea de el, de siguranța lui, iar pe de altă parte îi era totuși frică, n-avea cum să evite acest cuvînt. (...) «Abia acum știu exact ce am vrut să spun, țin să precizeze Codreanu. Dacă aș avea autoritatea dumneavoastră, aș ieși mai în față puțin, aș face ceva pentru impunerea valorilor autentice, pentru reșezarea valorilor. Fiecare vrem același lucru dar îl vrem izolat, nu ne exprimăm deschis dorințele pentru că ne credem singuri. (...)». Codreanu se felicita pentru felul cum reușise să pună punctul pe «i» în condițiile în care nu-și propusese decât să afle adevărul despre profesor.”

Atitudinea obiectivă a romancierului face ca, atunci când apare, monologul interior să nu reflecte fluxul oscilant al gândirii, ci să aibă organizarea logică a unui aparteu teatral.

„Profesorul nu-i răspunse imediat, îl cercetă cu o înfinită milă întrebându-se aproape disperat: «De unde s-o iau? Din ce parte? Ar fi stupid. Tu mă acuzi pentru că nu mă cunoști. Iar eu nu pot să-ți spun cine sînt pentru că nu vreau să-ți schimb ideile, trebuie să-ți formezi singur propriile tale convingeri». Andrei continua să aștepte. «N-ar fi trebuit să insist, îmi reproșa el în gând. După toate cîte i s-au întîmplat a oboșit, nu mai poate, nu mai are cuvinte... Singura lui eroare este că nu-și dă seama că e apărut, că nu mai are ce pierde (...)».

A. Buzura este un analist obiectiv, preocupat, ca mare parte din romancierii contemporani, de problemele istoriei, ale politicului, în a căror transfigurare artistică aduce o notă profund originală.

IX. CONCLUZII

Dezvoltarea romanului românesc de analiză psihologică în perioada dintre cele două războaie coincide cu afirmarea unor importante curente în psihologie precum și a unor remarcabile realizări ale prozei psihologice universale. Și unele și celelalte — psihanaliza sau gestaltismul, operele lui Proust, Joyce, Thomas Mann sau Dostoievski (intrată cu adevărat în conștiința literară românească și universală abia după primul război mondial) — au avut influențe notabile asupra creației unuia sau altuia dintre scriitorii români. Înseamnă aceasta că romanul nostru de analiză este un simplu reflex al acestei mișcări de forme și idei din cultura universală? Categorie, nu.

Deși au dat un puternic impuls dezvoltării romanului de analiză, cuceririle psihologiei moderne nu-l explică în totalitate. Scriitorul se referă la opera lui și la datele științei, dar se confruntă vital cu realitatea umană, cu predecesorii și contemporanii din care își trage seva și pe care încearcă să-i depășească, precum și cu propria sa imaginație creatoare. Intuiția profundă a scriitorului o ia nu o dată înaintea observației omului de știință, și psihologii timpurilor moderne s-au îndreptat adesea cu folos spre unele personaje literare pe care le-au transformat în obiect de studiu, găsim în ele, concentrate, răspunsuri la unele întrebări pe care ei, oamenii de știință, și le-au pus. Psihologia și literatura au nevoie una de alta, completându-se reciproc.¹

¹ Cf. Gordon W. Allport, *Personality: A Problem for Science or a Problem for Art?* (Reprint) *Revista de psihologie*, vol. I, nr. 4, 1938. Editura Institutului de Psihologie al Universității. Cluj.

Știința întrece arta prin rigoare și posibilități de generalizare, dar personajul literar conține în ambiguitatea sa funciara semnificații mai bogate decât cazul studiat de psiholog.

Este adevărat că întâlnim la unii scriitori români cazuri clare de mimetism, de imitare a unor mari modele străine, dar scrierile astfel rezultate ne pot interesa doar ca document, ilustrând un aspect al receptării literaturii universale în țara noastră, nu însă și prin valoarea lor literară. Marii creatori, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Gib Mihăescu sau Hortensia Papadat-Bengescu sînt voci profund originale. Aprofundînd și îmbogățind analiza psihologică, ei au contribuit în același timp și la evoluția prozei românești cu subiect social.² Se verifică astfel, o dată mai mult, observația lui Ibrăileanu conform căreia în opera marilor scriitori creația și analiza sînt totdeauna îmbinate. Chiar atunci cînd pun accentul pe sondarea adîncurilor sufletului omenesc, acești creatori o realizează pe fundalul realității epocii evocate. Mediul social nu este în acest caz un simplu decor, ci intră în relații multiple cu personajul, căruia chiar dacă nu îi determină integral comportamentul, i-l condiționează într-o măsură destul de însemnată, constituind adesea catalizatorul energiilor și dramelor psihice latente ale eroului. Un exemplu ni-l oferă *Pădurea spînzuraților*. În orice țară și în orice situație Apostol Bologa ar fi fost un personaj problematic, nehotărît. Dar faptul că este român în Imperiul Austro-Ungar și că ia parte la un război dus împotriva fraților săi îl pune într-o dilemă tragică, făcîndu-l să-și trăiască drama cu o intensitate sporită. Interesul pentru problemele istoriei și ale politicului se intensifică în romanul de analiză contemporan.

Dar originalitatea romancierilor români nu constă numai în inspirația socială, ci și în realizarea literară a analizei psihologice. Am încercat să scoatem în evidență elementele originale atunci cînd am discutat opera fiecărui scriitor în parte.

² Despre Hortensia Papadat-Bengescu s-a spus, pe bună dreptate, că realizează, „cu mijloacele sondajului analitic, o radiografie destul de exactă a însuși procesului de naștere și consolidare a elitei burgheziei românești”. (Z. Ornea, *op. cit.*, p. 549.)

Romanul psihologic românesc nu a apărut pe loc gol, dar tradițiile de analiză pe care le continuă nu trebuie căutate atît în romanele de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX (excepție făcînd unele pasaje din *Viața la țară* a lui Duiliu Zamfirescu și *Dan* de Al. Vlahuță), cît în nuvelele de inspirație naturalistă ale lui Delavrancea și I. L. Caragiale. Dacă Dostoievski putea spune despre o întreagă serie de scriitori ruși „Noi toți am ieșit din *Mantaua* lui Gogol”, mulți romancieri români (un Gib Mihăescu, de pildă) ar fi putut afirma că descind din nuvela lui Caragiale, *O făclie de Paște*. Saltul calitativ făcut de romanul românesc după primul război mondial este imens atît în ceea ce privește profunzimea investigației cît și în privința nuanțării expresiei.

Cuceririle psihologiei moderne precum și operele unor mari scriitori ai literaturii universale au constituit catalizatorul manifestării plenare a forțelor interne ale epicii românești de analiză. Remarcabilele realizări ale romanului psihologic românesc în perioada interbelică sînt continuate în zilele noastre.

RÉSUMÉ

Ce livre se propose d'étudier l'un des plus intéressants aspects de la littérature roumaine de l'entre-deux-guerres : le roman d'analyse psychologique. Le roman représente l'un des genres les mieux illustrés dans cette période de l'histoire des lettres roumaines, aussi riche que variée. Aux lendemains de la première guerre mondiale il connaît une brusque et puissante éclosion, d'autant plus surprenante que le genre n'avait connu auparavant que peu de créations représentatives, pendant que dans la période étudiée il est caractérisé par une extension des domaines thématiques investigués aussi que par l'affinage de la technique littéraire d'exploration en profondeur.

Limiter dans le temps l'objet de notre recherche est une opération nécessaire mais qui comporte aussi, comme toujours en pareil cas, une certaine dose d'arbitraire. La période qui nous intéresse ne couvre en fait que dix-sept ans (riches en oeuvres de qualité), entre la parution de *Pădurea spînzuraţilor* (*La Forêt des pendus*) en 1922 et celle d'*Acord final* le dernier roman du cycle *Bizu* de E. Lovinescu, en 1939. Si la première de ces dates est profondément significative, *La Forêt des pendus* étant le premier grand roman roumain d'analyse, la dernière ne représente qu'une section effectuée par nécessité méthodologique dans un courant ininterrompu jusqu'à nos jours. C'est pourquoi l'auteur a ressenti le besoin d'ajouter un dernier chapitre qui, en jetant un pont à travers le temps, soit consacré à l'héritage et aux innovations du roman psychologique dans la littérature contemporaine.

Après une introduction méthodologique et conceptuelle, chaque chapitre a pour but d'étudier un aspect considéré significatif pour le roman d'analyse illustré par l'oeuvre des écrivains les plus représentatifs. Il ne s'agit pas d'intégrer l'oeuvre tout entier d'un écrivain à un courant quelconque, mais de choisir telle oeuvre spécifique pour le domaine envisagé. La sélection a été déterminée par les thèmes des

chapitres et a laissé nécessairement de côté d'autres créations, non moins intéressantes, du même écrivain, ainsi que celles d'autres romanciers dont la présence aurait pu enrichir le présent ouvrage sans pour autant en modifier les grandes lignes.

La réalité vivante d'une oeuvre littéraire ne se soumet que difficilement et de façon partielle aux classifications ; l'analyse lucide et la tentation de l'authenticité, par exemple, se rencontrent non seulement dans l'oeuvre des écrivains étudiés dans le chapitre respectif, mais aussi chez d'autres romanciers rassemblés sous un autre titre en raison d'une autre dominante, plus significative, de leur création.

II. LE CONCEPT DE ROMAN D'ANALYSE PSYCHOLOGIQUE

Afin d'élucider le concept de roman d'analyse psychologique l'auteur a considéré nécessaire de passer en revue les principales acceptions données aux termes de „roman d'analyse“, „roman psychologique“ et „réalisme psychologique“ par des écrivains, des critiques et des historiens littéraires, aussi bien roumains qu'étrangers tels que P. Bourget, H. James, G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, G. Lanson, A. Thibaudet, P. Constantinescu, G. Călinescu, L. Edel, Ov. S. Crohmălniceanu, G. v. Wilpert, D. Dumitriu, Al. Protopopescu, N. Manolescu et bien d'autres. Quant à l'auteur du présent livre, il est parti de l'essai de G. Ibrăileanu, *Creație și analiză (Création et analyse)*, en accordant au terme de „roman d'analyse psychologique“ un sens plus large, qui comprenne non seulement l'analyse traditionnelle, du type illustré par B. Constant ou P. Bourget, mais aussi les efforts les plus variés et les plus téméraires des romanciers du XX-ème siècle de surprendre les profondeurs et la dynamique du psychisme. L'auteur s'y est senti tenu par le fait d'avoir limité l'objet de son étude au roman roumain de l'entre-deux-guerres au cadre duquel coexistent, dans des synthèses originales, les tendances les plus modernes de la littérature universelle de ce temps-là et la tradition des grands analystes du XIX-ème siècle.

Le roman d'analyse psychologique est caractérisé par la préoccupation pour ce qui est intérieur aux personnages, pour leurs pensées et leurs sentiments, à la différence du roman d'action, intéressé par leurs faits. L'auteur a considéré une telle acception comme opérante dans le cadre du genre étudié et en même temps assez large pour rendre compte de toute la complexité du phénomène littéraire. Il faut rappeler toutefois qu'il ne peut y avoir de l'analyse à l'état pur, totalement dépourvue d'action, d'événements.

Dans une perspective historique, les sources principales du roman moderne d'analyse psychologique nous apparaissent représentées par le journal intime (*Les Confessions* de J. J. Rousseau, le *Journal d'Amiel* et Montaigne, leur précurseur), le roman épistolaire du XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècle (qui a imposé la forme narrative à la première personne) et par l'influence des symbolistes qui essayaient d'appréhender et de fixer à l'aide des mots le courant de la vie psychique, l'évanescence des impressions.

Le roman d'analyse psychologique du XX^{ème} siècle n'est qu'une partie d'un vaste contexte culturel dans lequel l'orientation vers l'analyse de l'âme coïncide avec un changement d'optique sur le plan de la création du roman. La réaction antipositiviste en philosophie, celle anti-associationniste en psychologie et leur reflet anti-naturaliste en littérature viennent opposer de nouvelles valeurs à celles traditionnellement établies de raison, intelligence, cohérence, normalité, caractère. Dans le domaine de la psychologie W. Dilthey oppose à l'associationnisme le désir de comprendre la „totalité de la personne“, tandis que le philosophe Bergson substitue l'intuition à l'intelligence en tant qu'instrument épistémologique. Comme Dilthey, il essaie de connaître par le „vécu“ la réalité psychique immédiate. L'idée de la personnalité en tant que synthèse et non pas somme des éléments qui la composent se retrouve dans la psychologie de la configuration (Gestaltpsychologie). En dévoilant les couches qui composent le psychisme et en relevant le rôle du subconscient, la psychanalyse s'oppose à la conception classique d'un caractère cohérent et, en étudiant l'importance des traumatismes infantiles dans la vie de l'adulte, présente la personne humaine en tant que devenir. La psychanalyse change aussi l'optique sur la „normalité“, en rendant beaucoup moins précises les frontières entre maladie et santé psychique.

La corrélation entre la philosophie et la psychologie d'une époque, d'une part, et sa littérature, d'autre part, est incontestable. Mais les influences ne sont pas en général directes et absolues ; elles sont médiées et relatives. Les théories philosophiques et psychologiques font partie d'une atmosphère culturelle d'où l'écrivain authentique assimile les éléments adéquats à sa structure créatrice.

En ce qui concerne l'analyse psychologique, les écrivains du XIX^{ème} siècle racontaient les états d'âme de leurs personnages et ce n'était que rarement qu'ils les présentaient de façon directe comme le font les écrivains du XX^{ème} siècle, préoccupés par l'analyse du „concret psychologique vécu“ (selon le mot de Camil Petrescu) de l'expérience intérieure directe.

Le romancier n'étant plus, apparemment, omniscient, il a besoin du flux de la pensée des personnages ou de leur mémoire (comme Proust) pour mettre le lecteur en contact avec leur passé. La technique du roman du XX-ème siècle voit se poser avec acuité le problème du point de vue. Terme introduit par Henry James, le point de vue définit la relation entre romancier, d'une part, et les personnages ou la réalité créée par lui, d'autre part, en distinguant en même temps les modalités romanesques entre elles.

Caractéristique pour le roman moderne d'analyse psychologique, „l'intériorité“ (selon le mot de L. Edel „inwardness“) tenait une place importante aussi dans la pensée de certains grands philosophes ou psychologues, tels que H. Bergson, W. James ou S. Freud. Les romans du début du siècle écartaient les trois principaux éléments traditionnels du roman : personnage, récit, conflit. C'est la désagrégation du personnage du type traditionnel qui a porté un rude coup au roman traditionnel qui supposait prévisibles l'évolution et les réactions d'un caractère présumé constant. Vers le commencement du XX-ème siècle gagne toujours plus de terrain l'idée selon laquelle un caractère ne saurait être connu du dehors dans sa totalité et que, en général, son évolution ne saurait être prévisible pour personne, ni même pour son auteur. Ce sont les recherches psychologiques et l'expérience du roman dostoïevskien qui venaient à l'appui de cette thèse. La diffusion en Occident, pendant les dernières décennies du XIX-ème siècle, du roman russe a contribué à donner droit de cité à des personnages inconséquents dont la psychologie „moins linéaire“ et „plus ramifiée“ était admirée par G. Duhamel.

Dans l'oeuvre de Proust les personnages sont en permanente mutation, soumis au devenir le long des volumes du cycle. Mais l'image que nous en avons varié aussi en fonction du changement des autres personnages à travers lesquels le lecteur les regarde. Des romanciers comme D. H. Lawrence essaient d'extraire l'essence de la personne de la multiplicité de ses formes de manifestation, tandis que d'autres, telle V. Woolf, nient la possibilité de connaître autre chose que l'incessante succession des états de conscience. Le personnage étant inconséquent, le romancier n'est plus tenu à expliquer tous ses actes. C'est ainsi que naît, de la discontinuité d'une personnalité, l'acte gratuit.

L'unité compositionnelle du roman d'analyse psychologique est assurée par le personnage et le point de vue. Le roman d'analyse est un roman de la première personne, la troisième n'étant, lorsqu'elle est tout de même utilisée, qu'une première personne déguisée. Il y a parfois une forme intermédiaire, celle du narrateur, située entre le lecteur et l'auteur

qui se confond avec un des personnages (comme chez Marcel Proust ou Camil Petrescu).

L'intérêt du romancier pour l'intérieur psychique trouve dans le roman du XX-ème siècle une forme spécifique d'expression : le monologue intérieur. C'est par l'intermédiaire de ce procédé que des romanciers comme E. Dujardin ou J. Joyce tâchent de présenter de l'intérieur les pensées et les sentiments du personnage, de suivre le courant, souvent désordonné, de la conscience, de surprendre la succession des états psychiques et des échos du subconscient mettant le lecteur en contact direct avec le personnage une fois le narrateur disparu. Le monologue intérieur a — par sa subjectivité et par son apparence d'incohérence savamment créée — des points communs avec la poésie. Ayant ses racines dans le symbolisme, le procédé du monologue intérieur mène le roman d'analyse vers le lyrisme auquel le destinait partiellement son inhérente subjectivité.

Le roman d'analyse est lié à un certain emploi du temps ; tandis que le roman d'action concentre souvent en quelques pages plusieurs années, le roman d'analyse, caractérisé par une grande densité, tend à dépasser par le temps de la narration le temps narré.

III. LES TRADITIONS ROUMAINES DE L'ANALYSE PSYCHOLOGIQUE

En cherchant les racines autochtones de l'analyse psychologique notre recherche fait d'abord mention aux auteurs romantiques tels que P. Ghica ou N. Filimon observant toutefois que chez ces écrivains l'intonation du détachement analytique est noyée dans la déclamation. Un grand romantique comme M. Eminescu subordonne dans sa nouvelle *Sărmanul Dionis* (*Le pauvre Dionis*) l'analyse à la vision philosophique.

La singularisation et la réflexivité des personnages inadaptés de la prose des écrivains de la fin du XIX-ème siècle (B. Delavrancea, Al. Vlahuță, D. Zamfirescu) favorisent l'apparition de la démarche analytique. Un monologue intérieur d'une facture étonnamment moderne rencontré dans le roman *Dan* de Al. Vlahuță en est un exemple.

Il ne s'agit pas de trouver dans la littérature roumaine du XIX-ème siècle un modèle intégral d'analyse psychologique — qui ne fera son apparition qu'en 1922 avec le roman de L. Rebreanu *Pădurea spînzuraților* (*La forêt des pendus*) — mais d'identifier des contributions (importantes quoique fragmentaires) qui ne seront pleinement fructifiées qu'au XX-ème siècle.

L'originalité analytique d'un écrivain comme I. Slavici consiste dans sa capacité de s'insinuer à l'intérieur du personnage et de présenter par l'intermédiaire du style indirect libre les pensées de celui-ci.

I. L. Caragiale est par ses nouvelles d'inspiration naturaliste *O făclie de Paște* (*Un cierge de Pâques*), *În vreme de război* (*Pendant la guerre*) et par son esquisse *Grand Hôtel „Victoria Română“* le plus important précurseur de l'analyse psychologique, tout en représentant un cas intéressant de fusion de l'analyse avec le style comportemental. Dans ses nouvelles mises sous le signe de l'obsession, la notation des impressions prend des allures de monologue intérieur jouant aussi sur un savant décalage entre visuel et auditif et sur l'alternance des temps du verbe employés. La préoccupation pour les cas d'obsessions est liée chez Caragiale à l'intérêt qu'il portait à l'autosuggestion.

C'est s'appuyant sur de tels exemples que ce chapitre conclut à l'identification dans les nouvelles d'inspiration naturaliste de la fin du XIX-ème siècle des racines autochtones du roman roumain d'analyse.

IV. L'ANALYSE LUCIDE ET LA TENTATION DE L'AUTHENTICITÉ

Structurellement différents des romanciers dont l'ambition était de concurrencer l'état civil, des écrivains tels Camil Petrescu, A. Holban, E. Lovinescu, G. Ibrăileanu, M. Eliade ou M. Sebastian tiennent leur propre expérience, vécue en tant que drame intellectuel, pour la seule authentique et digne à être consignée. Niant dialectiquement l'omniscience du romancier ils rejoignent à travers le temps, avec une problématique différente, un autre ton et sur une autre base théorique, l'analyse égocentrique, sincère et plutôt indifférente vis-à-vis de l'événement épique qui était celle de Stendhal ou de Benjamin Constant.

Dans une revue des acceptions du mot „authenticité“ A. Marino relève les sens éthique et objectif du concept. Ainsi, dans son acception éthique, de sincérité, l'authenticité a stimulé en littérature l'analyse, l'investigation des zones cachées du psychique. Dans l'acception objective, opposée à la fabulation, l'idée de l'authenticité a déterminé les écrivains à cultiver le document, à transformer le roman dans un dossier d'existences. Nous rencontrons ces deux acceptions en tant que traits spécifiques de l'œuvre des écrivains étudiés dans le présent chapitre.

CAMIL PETRESCU se déclarait partisan d'une réduction phénoménologique qui, pour donner au personnage de roman la possibilité de développer sa problématique psychologique, renonce à l'intérêt envers

le milieu. La dimension sociale ne manque pas dans les romans de l'écrivain, mais ses personnages sont définis essentiellement par leurs drames de conscience.

Romancier de l'intellectuel, Camil Petrescu adopte la perspective de la lucidité comme la seule possible lorsqu'il s'agit d'explorer le psychisme d'une personnalité hautement consciente. Pour lui, tout comme pour Stendhal, la lucidité signifie non pas regard neutre mais profonde implication dans le drame existentiel.

Le concept de l'authenticité suppose pour Camil Petrescu une cohérence structurelle entre la partie et l'ensemble qui le rapproche des thèses de la psychologie de la configuration (Gestaltpsychologie). Dans cet esprit les personnages du roman *Patul lui Procust (Le lit de Procuste)* naissent de fragments assemblés avec l'esprit d'investigation d'un historien ou d'un détective. On préfère les témoignages directs, les journaux intimes, les lettres et les documents. L'écriture doit jaillir de la plume du narrateur de façon gèneue, proche du dicté automatique surréaliste et non sans connexions (quoique indirectes) avec l'anamnèse psychanalytique. Le rôle thérapeutique et révélateur de cette-ci est accompli pour le personnage Fred Vasilescu par la confession écrite. Cet héros du roman *Patul lui Procust* est aussi significatif pour le renoncement de son auteur au déterminisme caractérologique de ses personnages.

ANTON HOLBAN était l'adepte d'un roman „statique“ qu'il concevait à base d'analyse, de variations sur le même thème psychique ou moral et qu'il considérait supérieur au roman „dynamique“, centré sur l'action. L'influence du classicisme français a trouvé dans la personnalité introspective de A. Holban un terrain favorable où elle s'est trouvée en corrélation avec l'admiration pour la littérature psychologique de M. Proust, A. Huxley ou Hortensia Papadat-Bengescu.

Les trois romans de A. Holban, *O moarte care nu dovedește nimic (Une mort qui ne prouve rien)*, *Ioana*, *Jocurile Daniei (Les jeux de Dania)* forment une unité, la liaison entre elles étant assurée par la présence du même narrateur.

A. Holban renonce à l'immobilité caractérologique des personnages classiques, en réalisant des héros contradictoires à la personnalité discontinue. L'intelligence cherche à en reconstituer l'unité par la comparaison de moments différents. Tandis que pour les personnages de Camil Petrescu la lucidité était à l'origine de drames mais aussi de voluptés, chez A. Holban elle a une fonction créatrice sur le plan intellectuel, mais stérilisante sur le plan affectif. La lucidité est la condition de l'analyse, la connaissance de soi étant considérée essentielle pour la connaissance de l'autre.

Sous-titré „Fragment du journal d'Emil Codrescu“, le roman *Adela* de G. IBRAILEANU s'inscrit dans la littérature confessive d'introspection dans la descendance des écrivains qui, tels Montaigne, J. J. Rousseau, Amiel, B. Constant ou Senancour ont ouvert la voie au roman psychologique.

On a dit que les analyses très poussées entreprises par Emil Codrescu en ce qui concerne les sentiments de l'héroïne du roman à son égard sont causées par le besoin de certitude, mais ce n'est pas vrai. Pour Emil Codrescu l'acte est inférieur à la virtualité pure. Le caractère légèrement ambigu de ses relations avec Adela est pour lui plus précieux que la certitude. En cherchant frénétiquement celle-ci par ses subtiles analyses il garde aux limites du conscient la peur de la trouver et le désir de l'éviter.

Les premiers deux romans du cycle *Bizu* de E. LOVINESCU — les seuls qui y ont de la valeur — proposent un personnage caractérisé par lucidité et tentation introspective, qui vit dès l'enfance avec l'idée de la mort et dans l'inquiétante volupté de la maladie, qui sont pour lui des formes d'inadaptation, d'inaptitude aux compromis de la vie. Son „dolorisme fondamental“ est alimenté par „l'équivoque des états d'âme“ et par les souvenirs. Dans l'érotisme son indécision provient de la peur de prendre des responsabilités tant qu'il n'est pas tout à fait sûr de l'intensité de ses sentiments.

MIRCEA ELIADE définissait l'authenticité comme „une dégradation de la conscience magique“, comme une „technique du réel“ qui accorde de l'importance aux „documents“ et aux expériences dans la mesure où celles-ci participent au „réel“. Dans la préface à son roman *Şantier* (*Chantier*) intitulée *Présentation d'un roman indirect* l'écrivain se prononce pour un roman à caractère intellectuel, pour un roman des drames de la connaissance. *Şantier* essaie de tracer sous forme de journal les contours d'une aventure intellectuelle. Ce qui donne vie à ses pages est la lutte du héros-narrateur contre lui-même. Devant les yeux du lecteur un caractère se cherche et se construit, tendu entre la passion pour la science et la tentation de l'aventure. C'est dans l'intellect qu'il vit un drame puissant sous la pression du doute sur sa propre possibilité de se réaliser.

En publiant ce journal l'auteur se regarde avec détachement. D'une autre perspective il fait des interventions dans le texte, des commentaires sur ses propres opinions et attitudes, tâchant de mettre de l'ordre dans ses notations sans pour autant leur faire perdre l'air de l'authenticité.

MIHAIL SEBASTIAN plaide pour la réhabilitation dans la littérature du fait d'actualité, riche de sens et authentique. De là l'idée du document en tant que „fruit“ de l'actualité. Son livre *De două mii de ani (Depuis deux mille ans)* est un roman-document, intéressant, dans sa première partie en forme de journal, par sa tension intellectuelle et affective. Dans l'atmosphère trouble et oppressante des manifestations antisémites de 1923 un jeune intellectuel cherche tragiquement son identité essayant de garder par dessus toute chose sa dignité d'homme. Le narrateur se dédouble, se regarde vivre, commente ses propres faits, sentiments et pensées avec toute l'objectivité possible. Sa sincérité est convaincante aussi du point de vue artistique.

V. L'ANALYSE DE L'OBSESSION

La psychologie du XX-ème siècle ainsi que la géniale anticipation de quelques-unes de ses conquêtes par l'oeuvre de Dostoïevsky ont ouvert au regard les abîmes du subconscient. Objet de prédilection de certains romanciers analystes, les obsessions connaissent une gradation ascendante de leur intensité qui les rapproche de l'accroissement de tension dans une oeuvre littéraire.

Par son oeuvre *Pădurea spînzuraţilor (La forêt des pendus)* LIVIU REBREANU accorde pour la première fois dans le roman roumain une place aussi importante au subconscient en tant que déterminant des actions d'un personnage. La maladie qui pour Apostol Bologa constitue une forme de défense contre l'obligation de prendre une décision et l'échec de son tentative d'évasion qui n'est qu'un suicide déguisé en vue d'échapper aux tourments de sa conscience incapable d'action relève de la psychanalyse. Du point de vue caractérologique le personnage est un indécis, un casuiste que la guerre oblige de choisir et d'agir. Sa mort acquiert des significations de martyrage national (par le refus de combattre ses conationaux) et humanitaire (par le refus de la guerre). La conversion de l'homme du devoir qui était Apostol Bologa au culte de l'amour fraternel entre les gens est savamment orchestrée par le romancier à l'aide d'obsessions, de révélations et de discussions significatives. L'image de la lumière et du regard en est essentielle. Le trouble du personnage et le salut trouvé dans l'expiation par la souffrance le rapprochent des héros de Dostoïevsky. Mais l'influence de ce dernier a été organiquement assimilée par L. Rebreanu.

L'intérêt de romancier pour la psychologie de l'obsession croît dans son livre *Ciuleandra* qui présente un cas clinique. En voulant

gagner en précision scientifique l'écrivain perd de la profondeur humaine de ses personnages. La principale réminiscence naturaliste du roman consiste dans l'explication de la démence progressive par l'hérédité chargée.

GIB MIHAESCU est un romancier de l'obsession. Les héros de ses romans sont des monomanes. L'écrivain lui-même se voulait un „scaphandrier de l'âme", étant attiré par l'analyse psychologique et l'investigation du subconscient, ses modèles étant Dostoïevsky et Léonid Andreev. Gib Mihăescu est sensible à un seul problème essentiel, celui de l'érotisme, ses héros étant axés sur cette seule dominante. Malgré cela l'écrivain a réussi à créer des personnages masculins parfaitement équilibrés du point de vue artistique, en même temps rêveurs et hommes d'action, ironiques et contemplatifs, apparemment superficiels mais capables de volonté et de sacrifice, tendant de manière bovarique vers un idéal lointain. Il y a dans les romans de cet écrivain un mélange original d'intuition psychologique, romantisme sensationnel et influences de la littérature psychologique moderne. Son roman — *Rusoaica (La Russe)* représente un cas à part du point de vue de l'analyse. Ce procédé littéraire ne s'applique pas ici à un seul personnage mais à tous dans la mesure où ils incarnent l'une ou l'autre des hypostases de l'éros.

Dans son roman *Simfonia fantastică (La symphonie fantastique)* CEZAR PETRESCU se propose d'investiguer les profondeurs de l'âme mais ne réussit qu'une transposition littéraire approximative d'un cas de manie obsessionnelle, le style étant totalement inadéquat.

Le personnage du roman *Ambigen (Neutre)* de O. ȘULUȚIU est un obsédé lucide, une illustration du complexe d'Oedipe. Il s'agit d'un roman à thèse : l'auteur y est intéressé par l'anormalité en tant que terrain d'expérimentation littéraire. Mais la démonstration ne s'élève pas au niveau de l'art bien que le romancier (un critique cultivé, mais peu exigeant avec sa propre création) suive les modèles du roman moderne : alternance des plans temporels, rêves conduisant au subconscient, narration à la première personne.

Le mérite d'URY BENADOR est d'avoir suivi chez le personnage de son roman *Subiect banal (Sujet banal)* le passage à travers la frontière invisible qui sépare le normal du pathologique, la transformation des latences dans des manifestations à caractère clairement névrotique. La conviction que toute femme est capable d'adultère a si fortement conquis Ludwig Holdengraeber qu'il veut l'expérimenter sur sa propre femme, Hilda. Le désir que cet expériment échoue se mêle diaboliquement à la satisfaction quasiment scientifique de voir son hypothèse se confirmer. En faisant la monographie de la jalousie, Ury Benador réalise

un caractère au sens presque classique du mot : le jaloux. Mais à la différence des classiques, le romancier moderne démonte le mécanisme psychologique du sentiment introduisant le pathologique en tant que révélateur des processus psychiques.

Les romans de VICTOR PAPILIAN *In credința celor șapte sfeșnice* (*La foi aux sept candélabres*) et *Fără limită* (*Sans limite*) sont centrés autour de personnalités complexes et scindées, hantées par des obsessions, vivant des crises morales et mystiques, des personnages qui mêlent de façon déconcertante le rationnel aux pulsions du subconscient. Quoique touffu et encombré par des digressions, le premier de ces romans représente une oeuvre viable tant par son côté psychologique que par celui social, mais le deuxième est trop artificiel pour soutenir le problème ambitieux qu'il se pose, c'est-à-dire celui d'une vitalité exacerbée, „sans limite“ signifiant la condition humaine incapable de s'adapter aux barrières du réel.

VI. LA DÉSAGRÉGATION DU PERSONNAGE

Les personnages de HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU oscillent à d'importantes amplitudes dans les limites d'une structure constante, plutôt biologique et sociale que caractérologique. Le même personnage a des hypostases multiples fonction des moments différents de sa vie et des gens qu'il côtoie. Sa complexité se développe dans le temps équivalant à la „psychologie dans le temps“ dont parlait Proust.

Par exemple, le lecteur connaît les personnages du roman *Fecioarele despletite* (*Les vierges échevelées*) du point de vue d'un personnage-témoin dont les impressions entrent souvent en contradiction avec les commentaires des autres qui contribuent à élargir la connaissance du lecteur. On ajoute des racontars ou on indique des filiations inattendues qui jettent sur le personnage en question un jour nouveau.

Hortensia Papadat-Bengescu est intéressée par les processus du subconscient et pour les exprimer emploie la métaphore de la maison dont les étages et les sous-sols figurent les niveaux de la structure mentale. La romancière se sert, pour révéler le subconscient, de la maladie, terrain privilégié d'observation à la limite entre la vie et la mort, et qui l'intéresse non pas du point de vue médical mais pour sa valeur d'instrument appliqué au sondage de la conscience.

Tout comme Proust, Hortensia Papadat-Bengescu a profité à ses débuts de la leçon symboliste, en s'inspirant des poèmes en prose qui essayaient de surprendre par le moyen des synesthésies le langage secret

de la création et ses ultimes réalités. L'évolution de la prose de H. Papadat-Bengescu répète la philogénie du roman d'analyse qui a une de ses racines dans le symbolisme.

Comme l'observait justement E. Lovinescu, la romancière a évolué du lyrisme de ses débuts vers l'objectivité de ses grands romans *Concert din muzică de Bach* (*Concert de musique de Bach*) et *Drumul ascuns* (*La route secrète*) par lesquels le roman roumain d'analyse touche à un de ses sommets.

FELIX ADERCA applique à la littérature, dans son roman *Omul descompus* (*L'homme décomposé*), une formule artistique semblable à celle des peintres cubistes qui décomposaient le visage humain en une série de surfaces géométriques dont la synthèse par le spectateur nécessitait un effort intellectuel de décodage du message de l'artiste. Le roman est écrit à la deuxième personne, qui est en réalité une première personne dédoublée dans un être du vécu et un être de l'analyse. Le point de départ du roman est — de façon consciente ou pas — le mythe de l'androgynie de Platon auquel s'ajoutent les conceptions modernes sur la discontinuité de la personnalité. Le personnage principal du roman participe à l'archétype masculin, mais ne peut s'accomplir sans son complément féminin. Or, les femmes rencontrées par lui ne sont que des hypostases de l'archétype et le héros ne peut se définir que partiellement et successivement par rapport à chacune d'elles. Est visible l'intention de l'auteur d'interchanger les moments de l'action afin de réaliser un puzzle, lequel, une fois reconstitué par le lecteur, offre l'image d'une traditionnelle histoire d'amour, un peu désuète par son lyrisme parfois rhétorique.

Călin Adam, le personnage-narrateur du roman *Interior* (*Intérieur*) de CONSTANTIN FĂNTĂNERU est lui aussi une personnalité incerte qui se cherche douloureusement à travers une grande soif d'affection qu'il essaie d'étancher par la communion avec la nature et les êtres purs et innocents tels les animaux et les enfants. Le jeune personnage se confesse d'une manière violemment lyrique. Il traverse une crise de l'identité ; l'imagination, le rêve et la démence lui font perdre le sentiment de l'intégralité de son être et il se sent démembré dans de multiples personnalités. Malgré ses excès rhétoriques et ses terribilismes juvéniles, malgré ses fréquentes confusions et négligences de la forme, ce roman est intéressant dans la mesure où il représente le document d'une sensibilité.

L'inconsistance de la personnalité prend chez M. BLECHER des aspects ontologiques. Dans son livre si moderne, difficilement dénommable roman, *Întîmplări în irealitatea imediată* (*Événements dans l'irréa-*

lité immédiate), l'écrivain revit une enfance et une adolescence vécues sous l'empire des objets. La réalité fantastique qu'il construit dans son imagination, le narrateur arrive à la percevoir par ses sens. Ainsi, certains espaces deviennent de vrais pièges qui lui provoquent des évanouissements le transportant dans l'irréalité, des états qui rappellent ceux de Roquentin, le personnage de Sartre. Dans le livre de M. Blecher, l'objet perçu occupe la conscience tout entière de celui qui le perçoit en minant son idée de la personnalité et en le remodelant. Dans l'oeuvre de Blecher, tout comme dans celui de Kafka, l'atmosphère est d'autant plus étrange que le style est plus neutre et plus lucide.

VII. LE TEMPS ET LA DURÉE. LE MONOLOGUE INTÉRIEUR

Le roman moderne et surtout celui d'analyse a bénéficié par l'intermédiaire de Proust des théories de Bergson sur la durée. Celle-ci représente un temps créateur, vécu, où chaque moment contient tous ceux qui l'ont précédé ainsi que la virtualité de tous les moments qui le suivront. La durée s'oppose au temps chronométrique artificiellement fragmenté en heures, minutes ou secondes. Selon Bergson, la durée pure est constituée par la forme que revêt la succession des états de conscience quand le moi s'abandonne au flux de la vie.

Dans aucun des romans roumains analysés plus haut le temps n'a pas une place centrale. Pourtant le thème du temps y est souvent abordé, surtout dans les passages qui impliquent une forte tension, lorsque le moment se dilate étant rempli de pensées et de sensations simultanées. On en trouve des exemples chez L. Rebreanu, M. Eliade et H. Papadat-Bengescu.

C'est dans les pages confessives, de détaillée et lucide auto-analyse, là où l'action est remplacée par les fascinantes aventures de la pensée, que les romanciers s'installent plus volontiers dans la durée et que le temps de la narration tend à surpasser le temps narré. C'est ce qui se passe dans l'oeuvre de A. Holban, G. Ibrăileanu, M. Blecher ou Camil Petrescu.

L'expression littéraire de la durée, du concret psychologique, du temps vécu est réalisée par l'intermédiaire du monologue intérieur, reflet du flux de la conscience. Le monologue intérieur est basé théoriquement sur la loi psychologique des libres associations. Pendant les premières décennies du vingtième siècle le monologue intérieur, dont le principal représentant a été James Joyce, se développe de concert avec l'anamnèse

des psychanalystes, le simultanésme des peintres cubistes et la dictée automatique des surréalistes.

Dans les romans psychologiques roumains le monologue intérieur est employé de façon intermittente, lié aux moments où dans la conscience d'un personnage les libres associations remplacent la pensée logique. Tel est le cas des romans *Drumul ascuns* (*Le route secrète*), *Femeia de ciocolată* (*La femme de chocolat*), *De două mii de ani* (*Depuis deux mille ans*).

L'écrivain roumain le plus représentatif en ce qui concerne l'usage du monologue intérieur est Ion Biberi, dont le roman *Proces* (*Procès*) est presque une oeuvre expérimentale qui transpose à un autre sujet et sur un espace plus restreint la technique de Joyce. Le roman couvre le temps d'une journée pendant laquelle a lieu le procès d'Alexandru Padeș, depuis son entrée dans la salle du tribunal et jusqu'à son acquittement par les jurés. A l'exception de courtes interventions de l'auteur à la troisième personne et qui constituent une sorte d'indications appartenant à un metteur en scène, le roman est constitué par le monologue intérieur du personnage. Ion Biberi essaie de suggérer la durée qu'il ne conçoit pas comme Bergson en tant qu'un continu uniforme, mais en tant qu'alternance à rythme variable. Une telle représentation de la durée est plus proche de celle de G. Bachelard sans pour autant pouvoir parler d'influences ; dans sa *Dialectique de la durée* celui-ci affirme l'existence d'une durée à lacunes, plus précisément d'une pluralité de durées ayant chacune son propre rythme.

VIII. CONTINUITÉ ET DISCONTINUITÉ DANS LE ROMAN CONTEMPORAIN D'ANALYSE

Vers la fin des années '60 on a assisté dans la littérature roumaine à un renouveau substantiel du roman tant dans sa thématique que dans ses procédés narratives. Dans la variété des techniques du roman qui s'imposent pendant cette période on peut constater un retour de la prose d'analyse par une valorisation des traditions du roman de l'entre-deux-guerres, par l'assimilation de certaines expériences de la littérature universelle et surtout par un effort original.

Le roman contemporain d'analyse est différencié de ses précurseurs de l'entre-deux-guerres par la place déterminante qu'il accorde au facteur historique et social. De ceux-là il paraît récepter surtout l'oeuvre de Camil Petrescu et Hortensia Papadat-Bengescu. Le roman contemporain

s'inspire aussi d'écrivains de la littérature universelle découverts avec intérêt par les romanciers roumains : W. Faulkner, J. P. Sartre, A. Camus. On redécouvre Dostoïevsky dans toute la modernité de ses problèmes psychologiques et moraux.

Le chapitre est consacré à l'étude de deux cas significatifs pour le roman contemporain d'analyse (les écrivains Al. Ivasiuc et A. Buzura) par ce qu'ils valorisent de la tradition du roman de l'entre-deux-guerres et par ce qu'ils les en séparent : l'analyse psychologique du rapport entre l'homme et son temps historique.

On retrouve dans les romans d'ALEXANDRU IVASIUC *Vestibul* (*Vestibule*), *Cunoaștere de noapte* (*Connaissance de nuit*), *Păsărire* (*Les oiseaux*) et *Iluminări* (*Illuminations*) une certaine structure de l'évolution du personnage que le présent chapitre essaie de cerner. Les personnages du romancier ne possèdent pas dès le début la vocation analytique ou, s'ils l'ont, la répriment aspirant vers l'ordre, l'intégralité, la certitude. Mais dans leur univers intérieur bâti sur ces coordonnées il arrive une crise qui les oblige à mettre en question leur vie toute entière, à reconnaître lucidement leurs faiblesses dont ils avaient fait jusqu'alors des vertus. Le processus de cette analyse est suivi dans les romans de Al. Ivasiuc dont les personnages sont pour la plupart des intellectuels, l'écrivain étant intéressé par „l'axe des questions“ de l'homme contemporain, par les problèmes qu'il débat avec une passion aiguë pour les idées.

Un intellectuel est aussi Ion Cristian, le personnage du roman *Orgolii* (*Orgueils*) d'AUGUSTIN BUZURA dont le thème fondamental est celui de l'homme impliqué dans l'histoire, de la vérité et de la responsabilité. A. Buzura est un analyste objectif qui illustre la technique narrative des points de vue et des plans parallèles du récit.

IX. CONCLUSIONS

L'éclosion du roman roumain d'analyse psychologique coïncide pendant la période de l'entre-deux-guerres à l'affirmation d'importants courants de la psychologie ainsi qu'à la parution d'oeuvres remarquables du roman universel sans qu'il soit pour autant leur reflet. Les grands écrivains assimilent de manière organique les influences, leurs créations résonnant comme des voix originales. Des romanciers comme L. Rebreanu, Camil Petrescu, Gib Mihăescu, H. Papadat-Bengescu, approfondissent et enrichissent l'analyse psychologique tout en contribuant en même temps à l'évolution du roman à thème social.

Le roman psychologique roumain a ses racines au XIX-ème siècle, surtout dans les nouvelles d'inspiration naturaliste. Le saut immense fait par le roman roumain après la première guerre mondiale est visible tant dans la profondeur de l'investigation qu'il entreprend que dans l'affinement de l'expression.

Les conquêtes de la psychologie moderne ainsi que les oeuvres de la littérature universelle ont constitué seulement le catalyseur des forces vives du roman roumain d'analyse dont les remarquables succès sont continués de nos jours.

Lector : GABRIELA OMĂT
Tehnoredactor : VASILE CIUCA

*Bun de tipar 06.06.1983. Coli ed. 17,68.
Coli tipar 18,75.*



Tiparul executat sub comanda
nr. 42 la

Intreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918“
Str. Grigore Alexandrescu 89—97,
București,
Republica Socialistă România

MOMENTE SINTEZE

În seria „Momente și Sinteze” au apărut:

D. MICU

— „GÎNDIREA” ȘI GÎNDIRISMUL

FLORIN MIHĂILESCU

— CONCEPTUL DE CRITICĂ LITERARĂ ÎN ROMÂNIA I, II

ION LUNGU

— ȘCOALA ARDELEANĂ

ION ISTRATE

— BAROCUL LITERAR ROMÂNESC

MIRCEA SCARLAT

— ISTORIA POEZIEI ROMÂNEȘTI, I.

ELENA TACCIU

— ROMANTISMUL ROMÂNESC, I

MIRCEA ZAMFIR

— POEMUL ROMÂNESC ÎN PROZĂ

Urmează să apară:

OVIDIU BÎRLEA

FOLCLORUL ROMÂNESC, II

NICOLAE MANOLESCU

ARCA LUI NOE. ESEU DESPRE
ROMANUL ROMÂNESC, III